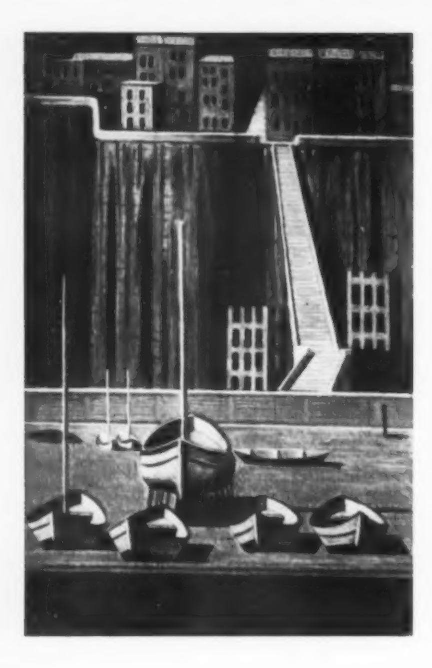
 FEBRUAR 1958







DAS KUNSTWERK



PIERRE CHARBONNIER

Ausstellung vom 29. Januar bis 15. Februar

GALERIE J. C. de CHAUDUN

36, rue Mazarine - Paris 6e

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter, bd. Montparnasse - Paris 6e

Zeichnungen von

NICOLAS de STAËL

Ständig:

BISSIÈRE · HAJDU

VIEIRA DA SILVA · BERTHOLLE

REICHEL · PAGAVA · NALLARD

MOSER · CHELIMSKY · LOUTTRE

AGUAYO · FIORINI

GALERIE de FRANCE

3, faubourg St. Honoré · Paris 8e

BERGMAN

Februar

8|XI

KUNST IN DER WESTLICHEN HEMISPHÄRE

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 8/XI
Februar 1958

INHALT

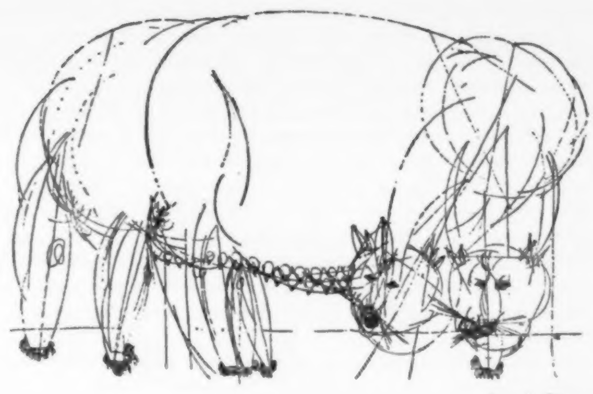
DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrien, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Joseph Glasco

Eduard Trier

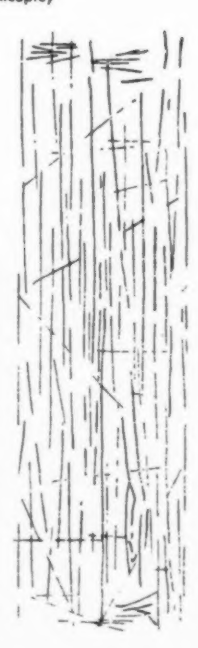
Neue Tendenzen der amerikanischen Kunst

Wir machen uns in Europa meistens ein falsches oder nur halbes Bild von der zeitgenössischen Kunst Amerikas, weil wir uns an die bequeme Vorstellung gewöhnt haben, alles künstlerische Heil komme nun einmal aus dem alten Abendland. Ich will keineswegs das Gegenteil behaupten, sondern einige Beobachtungen mitteilen, die ich während einer mehrmonatigen Studienreise zu den Kunstzentren der USA machen konnte. Sie sind vielleicht für alle, die die Kunst unserer Zeit nicht mehr nach national begrenzten Gesichtspunkten betrachten, der Beachtung wert; denn wir wissen ja trotz gelegentlicher Wanderausstellungen viel zu wenig von dem, was drüben vor sich geht.

Das Ziel meiner Reise war, die zeitgenössischen Künstler Amerikas an Ort und Stelle kennenzulernen. Ich habe tausende Bilder gesehen und viele Maler und Bildhauer getroffen, aber auch diese Erfahrungen sind keineswegs vollständig. Wir müssen mit der Tatsache rechnen, daß allein vom Quantitativen her in den USA bestimmt soviel Kunst gemacht wird wie in Europa. Das will selbstverständlich noch nichts heißen, aber zum Verständnis des Nährbodens für künstlerische Leistungen ist das doch wichtig. Paris wäre auch nicht Metropole der Kunst, wenn es dort nur ein paar einsame Genies gäbe; es zieht seine Kraft aus vielen tausend Malern und Bildhauern, die gedeihen oder verderben. So ähnlich verhält es sich auch in den USA, wo New York das Zentrum der modernen Kunst ist. Dort sind dutzende Privatgalerien in allen Schattierungen, vom luxuriösen Aufwand der World House Gallery bis zum einfachen, aber experimentierfreudigen Schuppen der Stable Gallery, und nicht zuletzt gibt es dort ein urbanes Publikum, dem eine feine Witterung für moderne Kunst nachgesagt wird. Der Vorrang New Yorks wird allerdings in Amerika oft bestritten. Die Maler im Mittleren Westen, vor allem die in Chicago, halten sich manchmal für echtere Repräsentanten der amerikanischen Kunst, während die Künstler der Westküste in Los Angeles, San Francisco und Seattle von sich behaupten, als „Pacific School" wiederum ganz anders als die Maler der Ostküste oder des Midwest zu sein. Diese regionale Differenzierung wird allerdings von vielen Künstlern angefochten. Stichhaltiger ist dagegen der Einwand, daß die bedeutenden Maler und Bildhauer nicht nur in New York konzentriert sind. In den mittelgroßen Städten und vor allem in den kleinen Universitätsstädten traf ich ebenfalls Künstler von Rang. Sie waren meist als Kunsterzieher oder Museumsleute tätig, da es nur wenigen Arrivierten möglich ist, vom Verkauf der Kunstwerke zu leben.

Für meine Reise hatte ich mir eine Art Arbeitshypothese gestellt. Ich wollte, falls das möglich war, die Unterschiede zwischen europäischer und amerikanischer Kunst, sowie ihre Kontaktstellen herausanalysieren. In den ersten Tagen war ich sehr optimistisch und glaubte, den Dingen schnell auf die Spur kommen zu können. Ich hatte nämlich gleich Gelegenheit, in der Corcoran Gallery in Washington die 25. amerikanische Biennale, die bei uns kaum dem Namen nach bekannt ist, zu besuchen und damit einen Querschnitt der

Alcopley



gegenwärtigen und der vergangenen Produktion kennenzulernen. Der Anblick der vielen hundert Bilder mit nie gehörten Namen war allerdings zuerst verwirrend. Alle Stile waren vertreten: Tachisten, Konstrukteure, abstrakte Expressionisten, Halbabstrakte, abstrakte Impressionisten, Realisten, Surrealisten und was es sonst an Nuancierungen noch geben mag. Das unterschied sich prinzipiell nicht von ähnlichen Monstreausstellungen in Europa. Mir fiel nur auf, daß die Realisten, die einmal in Amerika als hartgesottene Sozialkritiker oder kühle Romantiker der „American Scene" die erste Rolle gespielt haben, heute weitaus in der Minderheit sind. Die Jugend Amerikas malt abstrakt! Eine solche Behauptung ist sehr allgemein, und der Terminus „abstrakt" ist ebenfalls gummiartig dehnbar, wie mir wohl bekannt ist, aber man kann die Vielfalt der Erscheinungen und Bemühungen nur mit einem so weiten Wort zusammenfassen. Übrigens fand ich die Beobachtung, die ich in der Corcoran Gallery machte, hinterher an anderen Orten immer wieder bestätigt: die gegenstandslose Kunst mit ihren vielen Ausdrucksmöglichkeiten ist sozusagen ein Schulfach geworden.

Aber ich glaubte noch mehr beobachten zu können, nämlich stärkere Dynamik des malerischen Vortrags und überdies formale Motive aus der technisch-großstädtischen oder der elementar-natürlichen Umgebung. Das paßte wunderbar in die allgemeine theoretische Konzeption, die wir Europäer von Amerikas Zivilisation, Landschaft und Mentalität haben. Die schöne Gewißheit hielt jedoch nicht lange vor. Als ich nach New York kam und einen wochenlangen Streifzug durch Ausstellungen und Ateliers antrat, sah ich beispielsweise im Whitney Museum of American Art eine Schau „Junges Amerika 1957", an der Maler und Bildhauer mit weniger als 35 Lebensjahren teilnahmen. Was sich dort mit viel Tatendrang und Vehemenz präsentierte, war gar nicht so sehr auf Tachismus oder Konstruktivismus festgelegt, sondern kräftig mit expressionistisch-figurativen Elementen durchsetzt. Natürlich gab es auch andere Einflüsse von Jugendstil bis Dada, wie ja oft Ausstellungen junger Künstler auch eine historisierende Note haben. Verblüffend war jedoch, wie selbstsicher die Neulinge auftraten. Die riesigen Bildformate und lebensgroßen Skulpturen hatten nichts Zaghaftes oder Suchendes an sich. Jede Äußerung erhob lauten Anspruch auf Geltung. Für den dort herrschenden Geist ist das Bekenntnis Michael Goldbergs, eines Schülers von Hans Hofmann, bezeichnend: „Ich bin jung genug, um mir nicht selbst zuzugestehen, daß ich einen Stil habe. Aber ich habe eine Idee — übrigens eine neueren Datums — und ein starkes Wunschgefühl, mich dieser Idee malend zu nähern."

Je mehr meine Kenntnis amerikanischer Kunst wuchs, um so mehr schrumpfte auch meine Erwartung, eines Tages eine klipp und klare Antwort auf die Frage nach den „Unterschieden" zu erhalten. Nur zweimal versuchten Künstler, das unbestimmte Anderssein zu definieren. Die eine Analyse gab der Bildhauer Herbert Ferber, aber nur für seine Malerkollegen. Er meinte, viele amerikanische Maler hätten mit der europäischen Tradition des „Bildermachens" gebrochen. Die abgegrenzte, gerahmte, in sich ruhende und vollkommene Welt im Bilde gäbe es bei ihnen nicht mehr. So hätte auch der Rahmen, der die Eigenexistenz des Bildes umzäunt, jetzt seinen Sinn verloren. Er nannte als Beispiele Jackson Pollock und Mark Rothko, die eigentlich auf unbegrenzten Flächen oder Wänden malen müßten. Diese Charakterisierung mag für Pollock, der 1956 zu früh ums Leben kam, berechtigt sein, weil er vom Bildermachen eine andere Vorstellung hatte als es sonst üblich ist. Malen war für ihn nicht eine Angelegenheit nur der Hände, sondern des ganzen Körpers, der im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Bilde in Aktion tritt. Mark Rothko hat dagegen nichts mit Pollock gemein. Seine Bilder bestehen aus homogenen, ineinander übergehenden Farbflächen, die weniger wie Malerei als wie farbig leuchtende Substanz aussehen.

Die andere Definition hat mir Ben Shahn, der bekannte sozialkritische Maler, gegeben. Shahn steht ganz außerhalb der abstrakten Malerei, was aber nicht heißt, daß er dagegen wäre. Er behauptete nun, der „abstrakte Expressionismus" sei eine amerikanische Erfindung und habe seinerseits die europäischen Maler angeregt. Neben einigen anderen Namen zitierte er wieder Pollock. Im weitesten Sinne verstanden, kann man den „abstrakten Expressionismus", zu dem außer Pollock auch Willem de Koonig, Tomlin oder der weniger bekannte Boris Margo gerechnet werden, wirklich als eine amerikanische Ausdrucksweise bezeichnen. Wenn etwa J. J. Sweeney, der als Direktor des Guggenheim-Museums ein hervorragender Kenner der amerikanischen Moderne ist, der Kunst seiner Landsleute die strahlende Helligkeit der Palette, Lebendigkeit und Kühnheit, aktive Formen, ruhelosen Rhythmus, Linearität, Spannung und heftige Kontraste attestiert, dann passen diese metaphorischen Umschreibungen nicht nur auf eine generelle Vorstellung von „abstraktem Expressionismus", sondern sogar auf Eigentümlichkeiten des „American Way of Life".

Dennoch bleibt die Frage offen, was der „abstrakte Expressionismus", der mit dem Expressionismus vom Anfang des 20. Jahrhunderts nur noch weitläufig verwandt ist, tatsächlich bedeutet. In Amerika hört man dafür gelegentlich noch ein anderes, allerdings ebenfalls

Ivan Le Lorraine Albright
Frau, Öl, 1928
Museum of Modern Art, New York





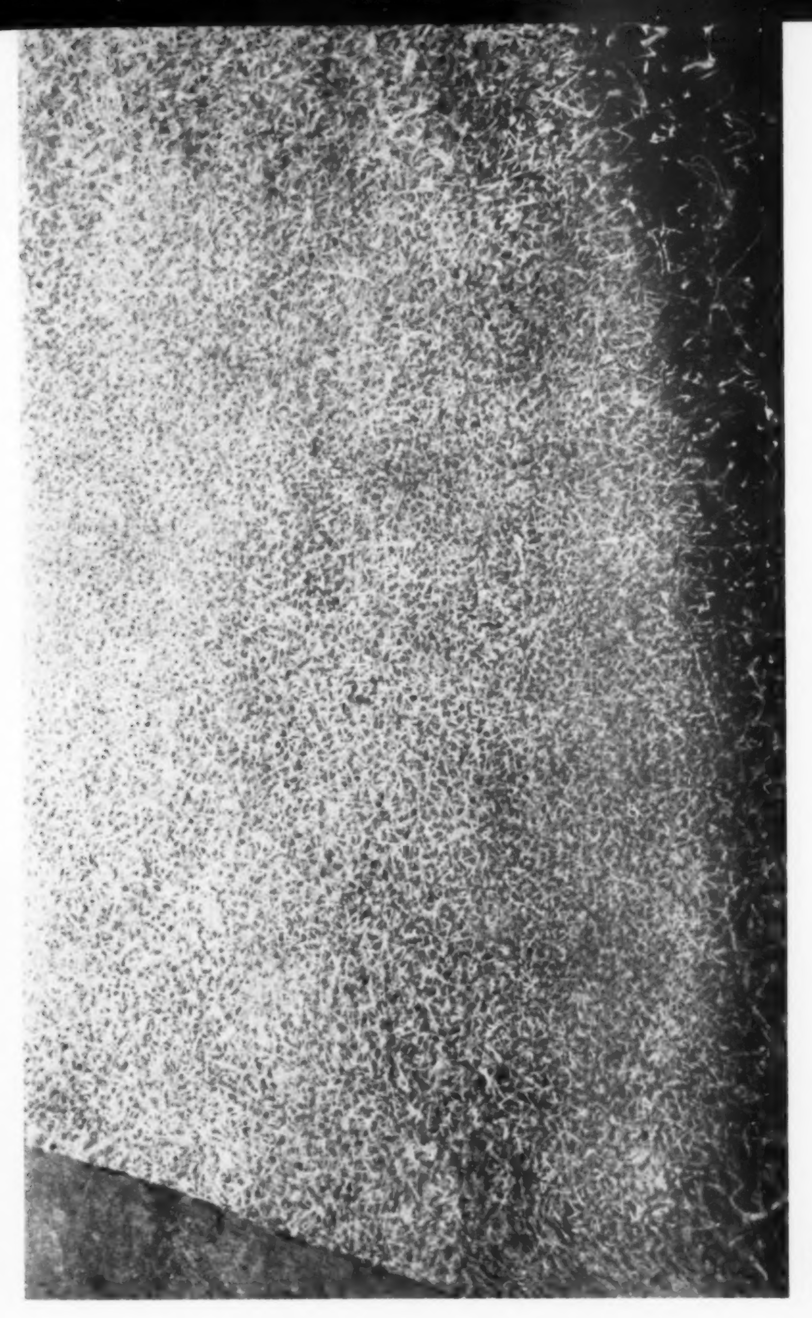
Hyman Bloom
Jude mit Thora, 1942/44
Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts



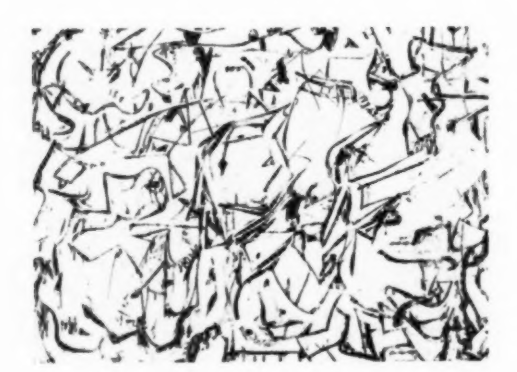
Morris Graves
Gespenstervogel mit Elritze, Tempera, 1953/54

Ben Shahn
Landschaft am Pazifik, 1954





Mark Tobey
Das Ufer des Monats August, 1953
Museum of Modern Art, New York



Willem De Kooning
Bild, 1950



Kenneth Callahan
Landung der Pilger, Tempera, 1955

William Baziotes
Der Teich, Öl
The Detroit Institute of Arts





Edmund Lewandowski
Stahl und Grau, Öl
Foto: Dr. Eduard Trier

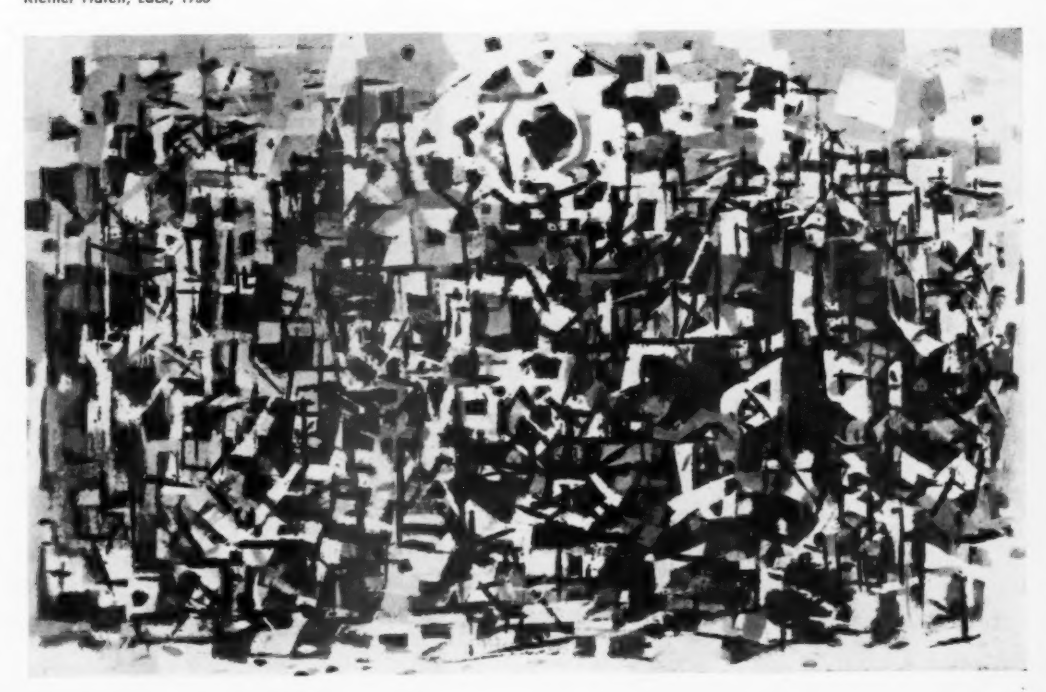


Stuart Davis
Bild, 1946



Stuart Davis
Schnee auf dem Berg
Georgia Museum of Art. University of Georgia

Howard Thomas
Kleiner Hafen, Lack, 1955

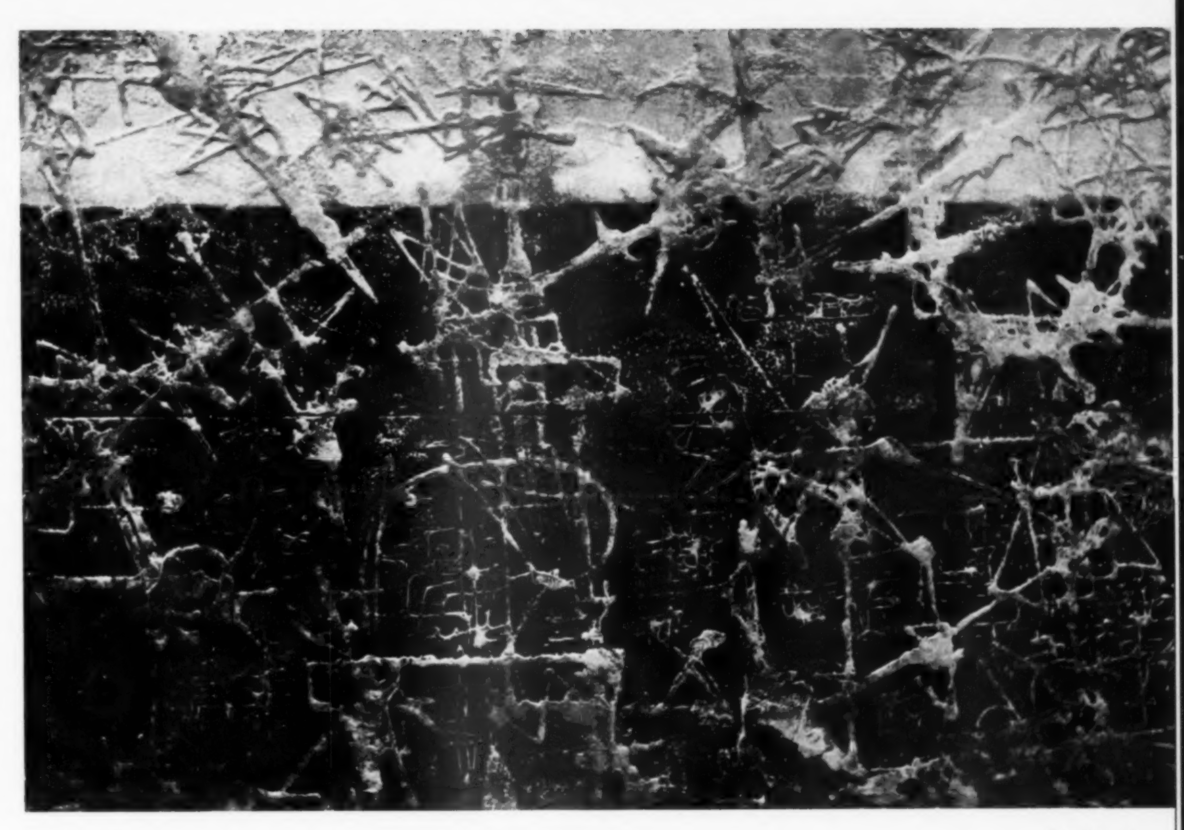




Jackson Pollock bei der Arbeit
Foto: Hans Namuth

Jackson Pollock
Phosphoreszenz
Addison Gallery of American Art, Andover Massachussetts





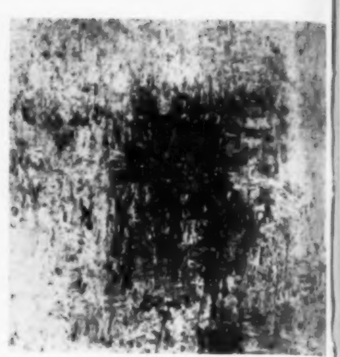
Boris Margo
3. September



Hans Hofmann
X — 1955



Lamar Dodd
Kräfte, Öl, 1955

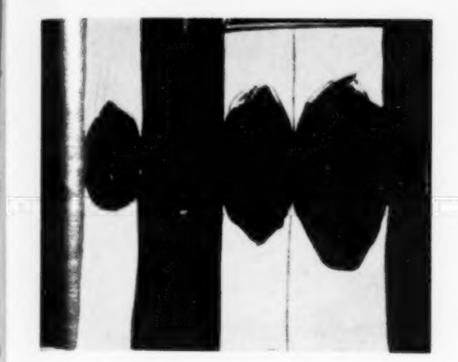


Philip Gusto
Zone, 1953/5

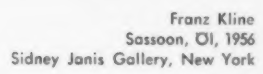
Robert
Granat



Theodores Stamos
Hoher Schnee — tiefe Sonne, II, Öl,
Whitney Museum of American Art,
New York



Robert Motherwell
Granate, 1949

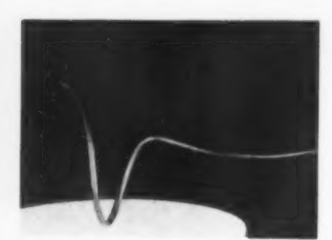


Franz Kline
Sassoon, Öl, 1956
Sidney Janis Gallery, New York





Ernest Briggs
Gemälde, Öl, 1956
Stable Gallery, New York
Foto: Dr. Eduard Trier



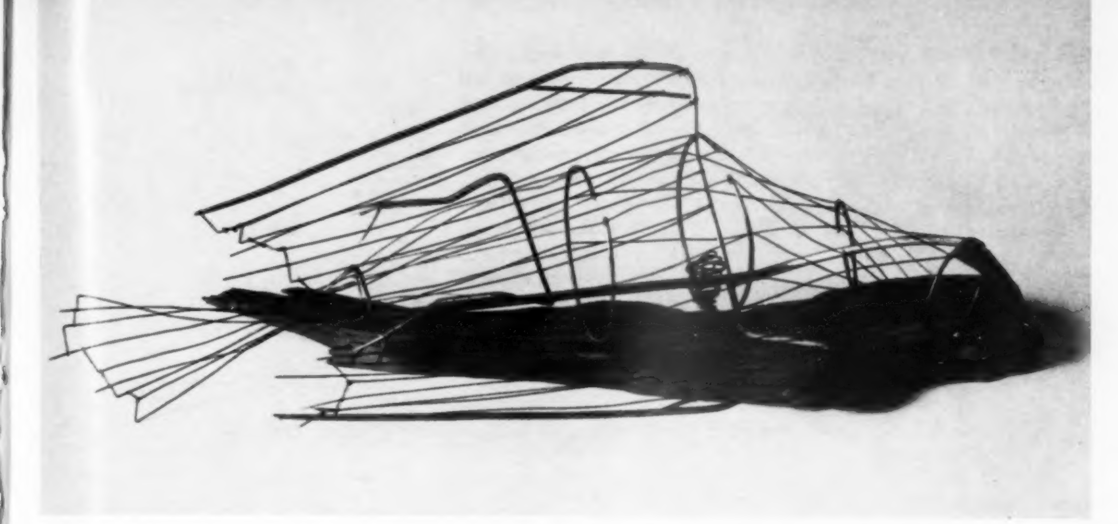
Jose de Rivera
Konstruktion Nr. 28

Herbert Ferber
Die Schleife, Blei, 1950
Foto: Dr. Eduard Trier



Ibram Lassaw
Cyllene, Bronze
S. Kootz Gallery, New York
Foto: Dr. Eduard Trier





Richard Lippold
Toter Vogel, Holz und Draht
Addison Gallery of American Art, Andover, Massachussetts



David Hare
Krabbe, 1951

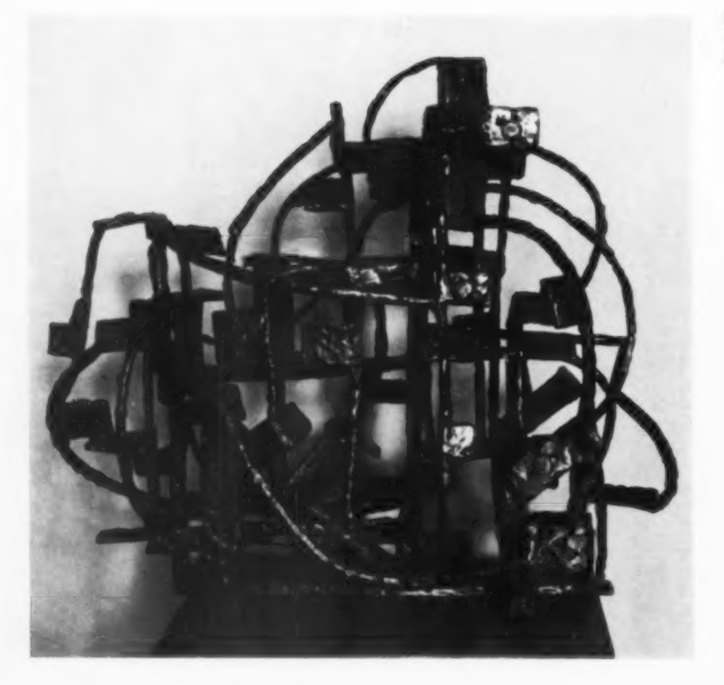


Theodore Roszak
Gespenst von „Kitty Hawk", 1946—47



Seymour Lipton
Dschungelblüte, Bronze vergoldet, 1954
Yale University, New Haven, Conn.

Peter Grippe
Figur in Bewegung, Bronze
Addison Gallery of American Art, Andover, Massachussetts



sehr allgemeines Wort: action-painting. Bei uns tauchte es vor Jahren als Aktionsmalerei auf und wird neuerdings als „aktiv-abstrakt" variiert. Man könnte diese Begriffe etwa so erklären, daß das Malen selbst — die Aktion — zum Gegenstand der Malerei wird. Also Malen als Thema! Action-painting umschließt jedoch so konträre Erscheinungen wie Pollocks Farberuptionen, die hin und wieder figurativen „Wilden Frauen" von W. de Kooning, aber auch den wirbelnden Formenstrom eines Ernest Briggs oder die abgehackten Signale von Franz Kline, die komprimierten Farbvolumina von Theodoros Stamos und selbst die Kompositionen von Robert Motherwell, der jetzt in seiner „Je t'aime"-Serie in die festen Strukturen impulsiv hineinschreibt. Man sieht daran, daß Begriffe immer unzureichend sind, um lebendige Kunstwerke an eine theoretische Kette zu legen. Auch wenn der vortreffliche Maler Philipp Guston zum „abstrakten Impressionisten" gemacht wird, gibt es bestenfalls eine Umschreibung, die im Hinblick auf den späten Monet plausibel ist. Seine tachistisch aussehende, aber nicht tachistisch gemachte Malerei ist als in sich ruhende Farbkomposition weniger Ausdruck einer aktiven als einer kontemplativen Natur.

Es läge daher nahe, jener Tendenz zum aktiven, abstrakten Expressionismus eine Gruppe von kontemplativen Künstlern entgegenzusetzen, aber selbst diese Zweiheit ergibt nur ein stark vereinfachtes Bild der wirklichen Situation. Außerdem fällt es mir schwer, so ohne weiteres zu etikettieren, da viele bedeutende Künstler Amerikas ebenso wie ihre europäischen Kollegen unter mehrere Kategorien fallen. Was sagt schon das Wort „abstrakter Surrealismus" über die malerische Delikatesse eines William Baziotes? Solche Zweifel stellen sich immer wieder ein, wenn man Kunstwerke nolens volens mit Worten abstempeln muß, um sich über sie zu verständigen. Das ist einfacher bei Künstlern, die eine bereits formulierte Sprache benutzen und variieren, etwa bei dem Mondrianschüler Fritz Glarner oder der Konstruktivistin Irene R. Pereira, gleichfalls bei Malern wie Edmund Lewandowski, die Motive der technischen Welt übernehmen.

Bisher war hauptsächlich von New Yorker Künstlern die Rede. Ich schulde daher noch Beweise, daß auch in der „Provinz" und an der fernen Westküste künstlerische Kräfte wirksam sind. Für die Provinz nur ein Beispiel für viele: die Universität von Georgia in Athens, deren Kunstabteilung der Maler Lamar Dodd leitet. Seine aktive rhythmisch gebaute Malerei wird dort nicht als Vorbild gelehrt; die künstlerische Erziehung der zukünftigen Maler oder Kunsthistoriker geschieht in vollkommener persönlicher Freiheit. Die eigene Produktion des Leiters oder die seiner Lehrer garantiert nur die künstlerische Qualifikation. Außerdem ermöglicht die Ruhe kleiner Universitätsstädte intensive Experimente, wie sie Howard und Mary Thomas (Athens) auf maltechnischem oder Joseph Albers (Yale University) auf kompositorischem Gebiet vorantreiben. Was in der Provinz an „Kunstbetrieb" fehlt, wird durch eigene Erfindungskraft wettgemacht. Ich erinnere mich an einen jungen Bildhauer im Midwest, der eine eigene Bronzegußmethode von interessanter Wirkung entwickelte, weil es einfach in seinem Ort keine Kunstgießerei gab.

Die Situation in den großen Städten am Pazific ist wiederum anders. Die Künstler hocken nicht so dicht und gruppenweise beieinander wie in New York, und die Berührung mit der Natur oder überhaupt der Außenwelt fällt leichter als in den Steinlabyrinthen von Manhattan. Es leuchtet daher ein, daß selbst bei abstrakten Malern wie Marc Tobey oder Kenneth Calahan Erlebnisse der elementaren Natur oder Erinnerungen an stoffliche Strukturen in übersetzter Form erscheinen. Nicht zuletzt berühren sich an der Westküste Amerikas der Okzident und der Orient. Amerika hat ja nicht nur ein Gesicht nach Europa, es blickt ebenfalls zum Fernen Osten. Der Einfluß asiatischer Kunst ist daher in den Bildern von Marc Tobey, Richards Ruben und insbesonders in den Tuschmalereien von Morris Graves zu spüren. Freilich ist die moderne „Chinoiserie" nicht nur auf den pazifischen Raum beschränkt. Als Flächendekoration erscheint sie beispielsweise auch bei Mary Thomas oder als abstrakte Kalligraphie bei Alcopley.

Im Zeitalter der modernen Kommunikationsmittel lassen sich selbstverständlich die künstlerischen Phänomene nicht mehr lokalisieren. Daher begegnete ich oft an weit entfernten Orten korrespondierenden Bestrebungen. Die ekstatischen Bilder des religiösen Expressionisten Hyman Bloom in Boston haben zum Beispiel eine Beziehung zu dem ebenfalls an religiösen Themen interessierten Rico Lebrun in Los Angeles, wobei jedoch letzterer mit Hilfe mobiler Kompositionselemente viel intensiver an einer definitiven Ordnung im Bilde arbeitet. Solche Querbeziehungen in der gleichen Generation veranschaulichen das dichte Gewebe des heutigen Kunstschaffens, an dem auch — was nicht übersehen werden darf — ältere Künstler wie der vom Kubismus ausgegangene Stuart Davis oder Ivan Le Lorraine Albright in Chicago teilnehmen. Albright ist zweifellos eine der faszinierendsten Malerpersönlichkeiten der älteren Generation, der in jahrelanger, höchst präziser und kostbarer Malerei die Brüchigkeit und Morbidität der Dinge darstellt.

Während die amerikanischen Maler nach allen Erfahrungen doch starke Bindungen nach Ost und West haben, sind die Bildhauer unabhängiger. In der Plastik gibt es tatsächlich

etwas wie einen „amerikanischen Stil", wobei ich außer Alexander Calder vor allem die Schweißer meine. Das Kinetische, das bis vor kurzem kaum die europäischen Bildhauer interessierte, beschäftigt nicht nur Calder in seinen vom Luftzug bewegten „mobiles", sondern auch José de Rivera, der seinen Raumformen motorische Bewegung verleiht. Die „welders", wie man die schweißenden und lötenden Plastiker drüben zusammenfassend nennt, arbeiten nicht an den Problemen der Mobilplastik; sie betonen mehr das Räumliche und Entmaterialisierte ihrer Formen. Herbert Ferber verschleiert gern die Konstruktion seiner plastischen Kompositionen, um die Formen schweben zu lassen. Die einzelnen Elemente, die meist eine assoziative Bedeutung haben, hängen in einem Gerüst, dessen Statik nicht auf den ersten Blick wahrnehmbar ist. Auch Ibram Lassaws Raumfiguren besitzen den Charakter schwebender schwereloser Filigrane, auf die das Wort von Gonzalez vom „Zeichnen im Raum" genau zutrifft. Richard Lippold, der für das New Yorker Metropolitan Museum die große „Sonne" geschaffen hat, webt Golddrähte zu transparenten Flächen zusammen, die stereometrisch komponiert sind und großartig die strahlende Leuchtkraft der Sonne vergegenwärtigen. Sein ursprüngliches Spielen mit den „objets trouvés" hat sich inzwischen zu einer mathematischen Denkweise sublimiert. Theodore Roszak widmet sich nach konstruktivistischen Anfängen der Verwandlung des Stahls unter der Einwirkung der hohen Temperatur des Schweißbrenners und einschneidender Werkzeuge, darüberhinaus freien expressiven Konstruktionen. Überhaupt spricht das Material bei den künstlerischen Absichten der „welders" erheblich mit. Seymour Lipton überzieht den Stahl mit Nickel, Bronze und anderen Legierungen, um die geschichteten Raumgehäuse durch Farbe und Textur zu bereichern. Dieselbe Prozedur kann man an Harry Bertoias räumlich-plastischen Wänden beobachten. Andere Künstler bevorzugen die schneidende Härte des Metalls. David Smith war einer der ersten schmiedenden Plastiker in Amerika, der mit Gonzalez verglichen werden darf, weil auch er dem Eisen neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten abgewann. Isamu Noguchi und David Hare formen nicht nur in Metall, sondern auch mit modellierbaren und skulptierbaren Werkstoffen. Ihre Kompositionen biomorpher und technischer Formen haben manchmal surrealistischen Charakter. Übrigens hat auch Dada in den Schrottmontagen von Robert Stankiwicz eine witzige Auferstehung erlebt.
Diese knappen Skizzierungen amerikanischer Bildhauer, von denen ich auch noch Peter Grippe, Mary Callery und den aus Italien zugewanderten Constantino Nivola hervorheben möchte, sagen natürlich wenig über das Individuelle ihrer Leistungen. Ich darf aber aus vielen Detailerfahrungen eine allgemeine Erkenntnis folgern, und zwar die, daß die amerikanischen Plastiker von einer Experimentierfreude ergriffen sind, die uns Europäer in Erstaunen versetzt. Sie riskieren es, voraussetzungslos die Aufgaben der Plastik neu zu formulieren. New York ist daher, so blasphemisch das sich auch anhören mag, für die heutige Bildhauerkunst weitaus wichtiger als Paris. Amerikas Bildhauer riskieren nämlich nicht nur mit blindem Mut, sondern auch mit bildnerischer Intelligenz. Zweifellos haben sie anfangs manches den eingewanderten Bildhauern wie Naum Gabo, Jacques Lipchitz, Archipenko und Marcel Duchamp verdankt, aber inzwischen haben sie längst ein eigenes Idiom entwickelt. Das gilt, nebenbeibemerkt, nicht nur für die Schmiede und Schweißer, sondern ebenso für die Schnitzer, Steinbildhauer und Modelleure, von denen ich Raoul Hague, Polygnotos Vagis, Louise Bourgeois und Ezio Martinelli besonders interessant fand. Es ist möglich, daß die Technik der modernen Plastik die jungen Künstler eines technologischen Zeitalters stark anzieht. Entscheidender ist aber auch für sie das geistige Abenteuer, das, wie David Hare sagte, nicht in einem dinglichen Raum sich ereignet, sondern in jenem Raum, in dem der schöpferische Geist funktioniert.



Ben Shahn
Bildnis Dr. Oppenheimer



José G. Posada
Der gehängte Bauer

Ein mexikanischer Daumier

José Guadalupe Posada war ein mexikanischer Holzschneider und Stahlstecher, der von 1851 bis 1913 gelebt hat; es könnte beinahe so scheinen, als ob er vergessen sei; oder auch, als ob er niemals wirklich wohlbekannt gewesen. Als aber Diego Rivera erklärte, daß dieser Volksillustrator aus Mexiko City vom Range eines Goya und Callot sei — „und nicht um einen Grad geringer" — begannen die amerikanischen Museen, ihn zu sammeln.
Es bedeutete für ein Genie des 19. Jahrhunderts ein tragisches Verhängnis, in Mexiko zur Welt zu kommen. Jede Lokalität wird zum Schicksal: ein zweitrangiges Talent, das sich in Paris umtut, kann schwerlich übersehen werden; wäre es aber in Sofia oder Montevideo geboren worden und hätte sich nicht woandershin verpflanzt — wer wüßte darum?
Mexiko City war um die Jahrhundertwende noch kein Milieu für die Kunst. Posada schuf seine 15 000 Holzschnitte und Stahlstiche — so viele waren es wahrhaftig — im Auftrag des führenden Verlags für, sagen wir offen, Schundliteratur — auch für billig gedruckte Liedchen und Gassenhauer — Vanegas Arroyo —: eine lebenslange Anstellung mit festem monatlichem Gehalt. Von 15 000 Drucken sind ungefähr 200 erhalten.



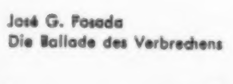
José G. Posada
Der große Fandango des Todes

Es handelt sich um ein billiges und schnelles Verfahren und um minderwertiges Papier, nicht selten rosa oder hellgrün. Manche dieser Bildchen wurden mit niedlichen Ornamenten umrahmt.
Wahrscheinlich hat niemand, der diese Moritaten oder Liebesklagen sang, oder der die aufrührerischen Schilderungen von Hinrichtungen, sensationellen Mordfällen und abscheulichen Mißgeburten betrachtete, sich erkundigt, wer sie gemacht hat. Hätte er aber danach gefragt — nun ja: ein gewisser José Guadalupe Posada, der einen Laden in der St. Teresa-Straße unterhielt — mit einem Schaufenster — und im Schaufenster wurden Reproduktionen von Michelangelos Jüngstem Gericht und der Rafaelischen Madonna gezeigt, in der Hauptsache jedoch die neuesten Titelseiten und Illustrationen des Ladeninhabers selber. Drinnen, im ungenügenden Licht, war der Mann unermüdlich an der Arbeit, am Handwerk, nicht anders als es heute Rahmenmacher oder Babyphotographen sind.
Als Diego Rivera ein Bube von zehn Jahren war, wurde er mit dem fettleibigen, kurzatmigen Herrn, der einen dicken Schnurrbart trug, bekannt. Diego nämlich, der in der San



José G. Posada
Die Erschießung von Bruno Martinez

Carlos Academy studierte, hatte täglich stundenlang, in Bewunderung versunken, vor dem Schaufenster gestanden. Es konnte dem Meister nicht verborgen bleiben.
Posada war der bitterste Gesellschaftskritiker, den die Kunst Mexikos hervorgebracht hat, und einer der bittersten und wirkungsgeladensten aller Zeiten. In den Zeitschriften „Argos", „Le Patrie", „El Ahuziote", die alle das verhaßte Regime des Diktators Diaz bekämpften, zeichnete er das Elend seines Volkes, die grenzenlose und zerstörende Armut, die Willkür der Polizei, die brutalen Hinrichtungen der politischen Gegner, die Begräbnisse und Torturen — all dies, es kann nicht geleugnet werden, mit einem sadistisch-masochistischen Sich-Verbrennen, mit einer grausigen Entschlossenheit, vor dem Herzzerreißenden nicht die Augen zu verschließen. Er war von der Bestialität des Lebens krankgemacht, ein Bann hatte ihm anbefohlen, von der Mordgier, der Niederträchtigkeit des Hungers, den Paradoxien der Eifersucht und Geldhabgier, den Abscheulichkeiten in den Schaubuden, den Lastern der Politiker nicht loszukommen. Die Fratzen der Heuchelei, des Blutrausches, der Vulgarität verfolgten ihn. Was besagt es, wenn er manchmal, als zufällige Randbeobach-



José G. Posada
Die Ballade des Verbrechens

tu
ei
A
B
u
v
h
D
p
D
u
w
Z
S
M
N
h
u
B
R
A
d
ti
D
k

tung, auch die Glückseligkeit des mexikanischen Volkes erblickte, einen verliebten Tanz, eine Idylle in der Landschaft?

Am Ende — aber auch schon als Gast in der Mitte des Daseins — ist der Tod. Neben der Bestialität des Lebens ist der Tod das Hauptmotiv Posadas. Der Tod wird zu Calavera — und Calavera ist der verrückte Totentanz, die Ballade von dem besessenen Knochenmann, vom beinigen Geklapper, vom Reigen der Totsünden. Calavera ist die Unterschrift unter hunderten der Blätter.

Der Tod grinst, er tobt, er vergnügt sich, er torkelt besoffen, er reitet, er weint, er triumphiert. Der Tod ist der familiäre Freund der Kinder, die er anmutig behandelt, er ist der Dandy, der den Fandango tanzt, er ist der Nachbar, der mit den Leuten zum Friedhof geht und am Grabe seinen Pulca trinkt. Ein malerisches Thema ersten Ranges immer neu abgewandelt. Gibt es einen markanteren Kontrast als diese Massen von Schwarz und Weiß, Zylinderhut und Knochen? Alle sind Calaveras, alle gehören dazu, die Handwerker, die Soldaten, die Dienstmädchen, die Gecks, die Mörder, die Künstler, die ausgemergelten Mütter.

Naturalismus, aber ohne einen Sinn für Photographie. Naturalismus, weil die nackte Wahrheit aufgestöbert wird, aber mit einer grausamen Herausschälung ihrer wesentlichen Züge, und diese dann, gleichsam isoliert, ins Barocke gesteigert. Denkt man nicht an Callot, Breughel und Daumier? Die Dynamik gibt sich nicht zufrieden, bevor sie nicht eine Super-Realität geschaffen hat.

Aber die Dynamik, und legte sie auch die Hölle selber bloß, wird zu guter Letzt durch das harmonische Equilibrum von Hell und Dunkel bewältigt. Und zwar so vollends bewältigt, daß man versucht ist, von Posada als von einem Klassiker zu sprechen.

Das höchst Lokale, das höchst mexikanische Element ist von einem vielleicht unterirdischen künstlerischen Gewissen so gebändigt, daß es zur hohen Form wird.

Otto Zoff (New York)

José G. Posada
Titelblatt zu einer Canzone



Gunther Gerz
Alte Behausungen, Öl, 19

Unsere Kenntnis der heutigen Malerei Mittelamerikas ist zumeist auf jenen mexikanischen Realismus beschränkt, den man immer wieder im Osten, gerne aber auch im Westen zitiert, um ihn der abstrakten „Verfallskunst" gegenüberzustellen. Dieser Realismus, in dem sich das gesellschaftliche Bewußtsein des heutigen Mexikaners spiegelt, ist kein einfacher Naturalismus, wie die „sozialistische Kunst" der Russen. Es mischen sich in ihm Folklore und moderne Traditionen zu einer Kunst mit naiven und monumentalen, veristischen und abstrakten Zügen. Sie ist kraftvoll, aber dennoch problematisch. Ihr Begründer Diego Rivera starb erst kürzlich in Mexiko. Rivera hat sich in der Entstehungszeit des Kubismus wiederholt in Paris aufgehalten, wo er unter den Einfluß von Picasso, Braque und Juan Gris geriet. Das darf bei der Betrachtung seiner Werke nicht übersehen werden. Sie zeigen, daß eine der wichtigsten Quellen jeder realistischen Malerei, die heute von sich reden machen will, die Abstraktion ist. Mexikaner wie Orozco und Siqueiros bestätigen die Abhängigkeit des neuen Realismus von der Moderne. Ebenso der Italiener Renato Guttuso, zu dessen kristallharten Formen Picasso Pate gestanden hat. Der neue Realismus hat also seinen Ort durchaus innerhalb des Eklektizismus, der zu den seit Picasso gepflegten Methoden der Kunst unserer Zeit gehört. Er ist ein durch Auswahl und Reflektion gebrochener, höchst künstlicher — bei Buffet dann schließlich gezüchteter — Realismus, der ebenso wie die abstrakte Malerei in den modernen Stilentwurf hineingehört, mag er dies eingestehen oder leugnen. Was den modernen Realismus von der abstrakten Malerei trennt, sind so in erster Linie ideologische, nicht stilistische Merkmale.

Es ist die eigentümliche Problematik dieses Realismus, daß sein ideologisches Konzept hinter dem stilistischen zurückbleibt, daß er sich selbst mißversteht, wenn er glaubt, er könne ein wesentliches Verhältnis zum Gegenstand, wie es z. B. für Courbet noch realisierbar war, mit veränderten Mitteln aufrechterhalten. Diese neuen Mittel sind der Gegenstandswelt schlechthin nicht mehr kongruent. Denn sie entstammen einer künstlerischen Bewußtseinslage, die in der Manier ihre eigentliche Chance wahrgenommen hat, die also, ob sie will oder nicht, eine ständige Stilkontrolle treibt, wobei sie den Gegenstand aus den Augen verliert. Damit ist der Realismus nicht im Ganzen verworfen. Denn seinem Selbstmißverständnis zum Trotz kann auch er von Fall zu Fall Kunst hervorbringen, wenngleich am leichtesten dort, wo das ideologische Ziel eher verfehlt als getroffen wird, wie in manchen Zeichnungen Guttusos oder in entsprechenden Bildern Riveras, die ihr eigenes Thema überspielen.

So sehr uns ein abstrakter Maler wie Gunther Gerzso in der Umgebung des mexikanischen Realismus überraschen mag, besteht, von hier aus gesehen, wenig Anlaß, ihn grundsätzlich von Riveras Kunst zu trennen, jedenfalls was die stilistische Seite der Malerei betrifft. Beide verbindet ein hohes Formbewußtsein, die Genauigkeit der Komposition, die an klassischen Traditionen geschulte Sorgfalt der Malerei, darüber hinaus das gelegentliche Abschweifen in weich ausschwingende Konturen, ins Stilisierte, wozu auch eine Vorliebe für Symmetrien gehört. Der zeichnerische Aufbau der Bilder ist von einer Entschiedenheit, die manchen befremden mag, der sich an das Vertuschen alles Formlichen in den gegenwärtigen Stadien der Kunst schon gewöhnt hat. Klassizität in der Auffassung des abstrakten Bildes ist eben selten. Von Konstruktivismus und Purismus abgesehen, hat sie nur bei wenigen Fuß gefaßt. Das schweifende, bisweilen ausschweifende Element — in der Geburtsstunde der modernen Malerei beim frühen Kandinsky zuerst angeschlagen — herrscht vor. Um so beachtenswerter ist eine abstrakte Malerei, die, ohne einfach zu sein, auf eine äußerst klare Sprache drängt.

Gerzso ist 1915 als Sohn deutscher und ungarischer Eltern in Mexiko City geboren. Seine spätere Erziehung hat er jedoch bei seinen Kunsthandel treibenden Verwandten in der Schweiz genossen. Seine Berührung mit Europa ist also wie bei seinem Landsmann Rivera dem eigenen Bilden vorausgegangen. Er selbst sagt: „Ich bin Autodidakt, obwohl zweifellos durch die Umgebung beinflußt, in der ich meine europäische Erziehung empfing." 1935 war er wieder in Amerika, wo er, zwanzigjährig, als Bühnenmaler am Theater in Cleveland, Ohio, begann. Hier arbeitete er fünf Jahre. In dieser Zeit entstanden seine ersten Bilder. 1940 ging Gerzso zurück nach Mexiko, um sich ausschließlich der Malerei zu widmen. Dieser Vorsatz hielt jedoch nur zwei Jahre an. Denn 1942 gewann ihn der Filmproduzent Jacques Gelman zur Mitarbeit an der Ausstattung von Filmen. Gerzso hat seit dieser Zeit an vielen Streifen Gelmans mitgewirkt.

Seine ersten Erfolge als Maler hatte Gerzso, als er in seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie de Arte Mexicana in Mexiko City alle dort gezeigten Bilder verkaufte. Erstaunlicherweise erzielte die zweite Kollektivausstellung in der nämlichen Galerie und ebenso die dritte Gesamtausstellung in der Galerie Antonio Souza im Januar 1957 den gleichen Erfolg.

Man merkt, daß diese Bilder, die langsam in lasierender Technik auf Holz- oder Masonitgründen entstehen, eine direkte Beziehung zum Bühnenbild unterhalten. Die Berührungspunkte zwischen Bühnenraum und Bildraum sind ja sehr eng. In beiden Fällen handelt es sich um begrenzte Dimensionen. Eine illusionistische Kunst versucht diese zu sprengen. Der Kubismus lehrte hingegen, sich auf die Begrenzungen einzurichten. Sowohl bei der Bühne als auch im modernen Bild, sofern es die Farbe nicht haltlos fluten läßt, wird der Raum durch Flächen oder flächige Zellen organisiert. Eine Gestaltung des Räumlichen ist erreicht, sobald der Raum nicht mehr über die Fläche, sondern die Fläche über den Raum verfügt. Jene Bilder der klassischen Malerei kommen unserer heutigen Forderung nach einer Bewältigung des Räumlichen am nächsten, in denen nicht durch Perspektive meilenweite Tiefe aufgerissen, sondern ein begrenzter Nahraum durch farbige Flächen definiert wird.

Das Prinzip der Kulisse und Folie spielt so eine ganz entscheidende Rolle in der modernen Malerei, und in Gerzsos Bildern, die den Raum wie mit Prospekten verstellen, ist es äußerst gegenwärtig.

Wird dieses Kulissenhafte nicht nur als imaginäres Gerüst für eine freie Farb-Form-Ordnung verwendet, sondern zugleich mit einer gewissen Dinglichkeit ausgestattet, so kehrt es eine eigentümliche Surrealität hervor. Es ist das Prinzip des „Dahinter", von dem die Bühne lebt und aus dem der Surrealismus seinen Nutzen zog, jenes verweisende Prinzip, das es erlaubt, hinter einer Kulisse oder aus einer Seitenwand unverhofft etwas hervortreten zu lassen. Auch die Bilder Gerzsos wecken die beunruhigende Vermutung eines Dahinter. Sie wird genährt durch

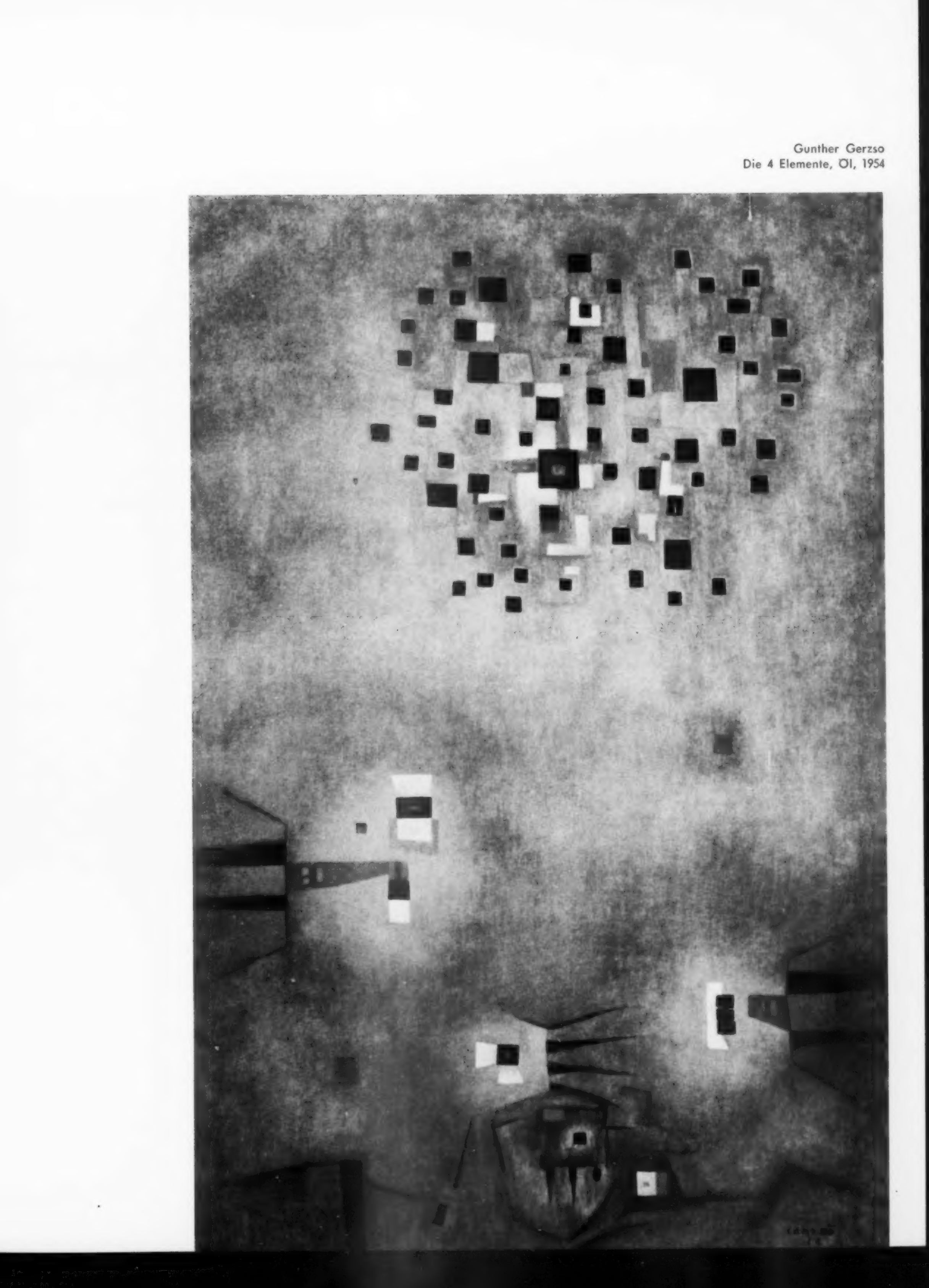
Gunther Gerzso
3. Straße, Öl, 1954



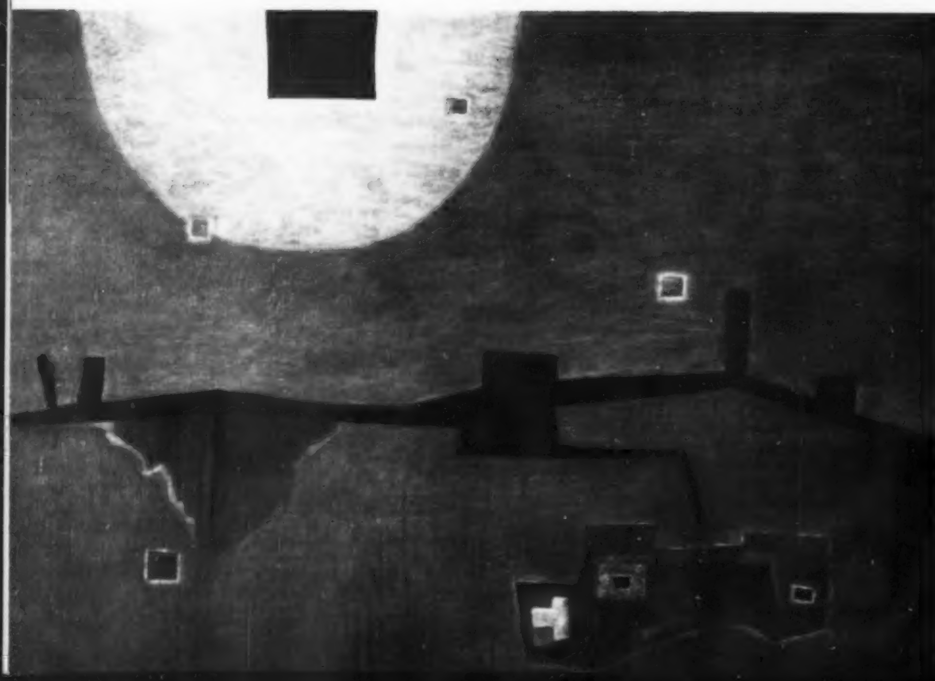
Gunther Gerzso
Straße, Öl, 1954



Gunther Gerzso
Die 4 Elemente, Öl, 1954



Gunther Gerzso
Der Sonne entgegen, Öl, 1954



Gunther Gerzso
Nächtliche Landschaft, Öl, 1954

das klassische Mittel der Schatten, das Gerzso verwendet. Aber Schatten dienen hier nicht der raumplastischen Beschreibung eines Objekts. Ihr beschreibender Wert ist gering. Größer ist ihre bildnerische Bedeutung als selbständige Formen, die im Verband mit anderen leben. Ein abstrakter Surrealismus wie der Gerzsos treibt die Modellierung also nicht bis zum realistischen Raumbild eines Chirico oder Dali vor, sondern lediglich bis zu jenem Punkte, wo die Fläche den Widerpart des Raumes andeutet, ohne vor ihm zu weichen.
Zu diesem trans-abstrakten, von sparsam eingesetzten Mitteln der Täuschung assistierten Bildkonzept paßt jenes archaische Element, das auf die alten Kulturen Mexikos zurückweist. In den Gehalten wie in den Formmitteln sind jene alten Kulturen ja ein sinnvoller Ausgangspunkt für eine Kunst, die sowohl auf disziplinvolle Form wie auf unentzifferbare Bedeutung, auf Rationalität der Mittel wie auf ihre gleichzeitige Verfremdung reflektiert. In Gerzsos Arbeiten bilden Fugen, Spalten und seltsame Nischen, die den altmexikanischen Architekturen nachgebildet scheinen, gleichsam die Chiffren eines fremden Kultus, die in zelebrierter Strenge das Dunkel ordnen, das sie umgibt. K. J. F.

Ein Farbfilm-Archiv für amerikanische Kunst

Mit Hilfe der Carnegie Corporation von New York wurde 1956 die Verwirklichung eines Projektes begonnen, das auch in Europa interessieren wird, wenngleich es in der Alten Welt nicht nur aus finanziellen Gründen schwieriger sein dürfte, ein ähnliches Unternehmen zu starten. Die Absicht der „Carnegie Study of the Arts of the United States" ist die, eine Bilddokumentation der wichtigsten amerikanischen Kunstwerke anzulegen, die nach Fertigstellung der Forschung, Erziehung und Publikation dienen soll. Ein solcher Plan wäre an sich noch nicht bemerkenswert, da es in vielen europäischen Ländern reichhaltige Foto-Archive gibt. Das Besondere des Carnegie-Projektes, aus dem wir lernen könnten, liegt in der zentralen wissenschaftlichen Planung und in der phototechnischen Arbeitsmethode. Unter der Leitung von Lamar Dodd, dem Vorsteher der Kunstabteilung der Universität von Georgia, ist ein beratendes Gremium gebildet worden, das mit Hilfe von Fachkennern Material aus achtzehn Spezialgebieten des 17. bis 20. Jahrhunderts zusammengetragen hat. Insgesamt wurden amerikanische Indianerkunst, Architektur, Stadtplanung, Landschaftsgestaltung, Kostümentwurf, Kunstgewerbe und angewandte Kunst (mit vielen Unterabteilungen wie Silber, Mobiliar usw.), Graphik, Malerei, Plastik, Fotografie, Bühnenmalerei und visuelle Kommunikation auf ihre bleibenden Werke geprüft. Von mehreren zehntausend Gegenständen hat man dann etwa viertausend ausgesucht, die farbig fotografiert und als Farbdiapositive reproduziert werden. Da die Farbfotografie mit den handelsüblichen Filmen keine Garantie für gleichbleibende Farbtreue bot, hat die Studienkommission — die 110 000 $ der Carnegie-Corporation im Rücken — Versuche angestellt, um ein möglichst konstantes und leicht reproduzierbares Filmmaterial zu entwickeln. Man entschied sich darnach für einen Negativfilm (4 x 5 Zoll), der den hohen Anforderungen entspricht, gleichmäßige Resultate garantiert und Reproduktion von Diapositiven in beliebigen Formaten und Mengen gestattet. Mit diesem beispiellosen Farbnegativ-Archiv, dessen Serien ausgewählten Instituten kostenlos zur Verfügung gestellt werden, wird gleichzeitig ein beschreibender Katalog verfaßt. Die Carnegie-Corporation selbst wird dafür sorgen, daß außer der Wahrung fototechnischer und wissenschaftlicher Qualität die Preise der Farbdiapositive erschwinglich bleiben.

Eduard Trier

AUSSTELLUNGEN

Kunstausstellungen im Rheinland

In der Weihnachtszeit beherrschen traditionell die örtlichen Künstlervereinigungen die Ausstellungen. So zeigte im November in der Düsseldorfer Kunsthalle die Rheinische Sezession ihre Arbeiten. Es war mit geringen Einschränkungen die gleiche Schau, die während des Sommers in Wien auf Einladung der Wiener Sezession ausgestellt wurde. Schon im weit traditionsgebundeneren Wien hatten die Gäste der Gruppe 53 mehr Beachtung gefunden als die Künstler der eigentlichen Sezession. Das wird in der Düsseldorfer Schau nur zu begreiflich. Macht man heute einen Rundgang, so ist es fast unverständlich, wie einmal Max Ernst, Paul Klee, Heinrich Nauen und Jankel Adler Mitglieder dieser Künstlergruppe sein konnten. Würden diese Altmeister heute in Konkurrenz mit den Jüngeren treten, wären sie immer noch die Avantgardisten der Gruppe. Fünfundzwanzig Jahre später hat man sie stilistisch weder erreicht noch hat man ihre Ideen in irgend einer Richtung weiterentwickelt. Reaktion und Sterilität herrschen in dieser Künstlervereinigung.

Die Gäste der „Gruppe 53" exemplifizieren mit einigen wenigen Beispielen (gegen 200 Arbeiten der Sezessionisten stehen 10) die Situation der modernen Malerei. Gewiß, die Auswahl der Arbeiten ist nicht unbedingt verläßlich was Qualität betrifft (Hoehmes „Gegend um ein kleines Rot" beispielsweise ist überdimensioniert und zerfällt in einzelne Episoden, Wihds „Figurationen" liegen zu steif auf undifferenziertem Weiß), aber es weht hier ein frischer Wind, und die Probleme, die in den Bildern couragiert angegangen werden, haben zumindest die Aktualität für sich.
Im Dezember stellten in der Kunsthalle die Düsseldorfer Künstlerinnen unter dem Titel „Die Malerin und die Bildhauerin" ihre Arbeiten aus. Gewissermaßen als eine prominente Vertreterin ihres Geschlechtes wurde von der Leitung der Kunsthalle Marie Laurencin gleichzeitig mit einer Kollektivschau bedacht. Die Laurencin, frühe Freundin der Kubisten (Picasso) und Apollinaires, greift jedoch die Formsprache ihrer befreundeten Kollegen nur sehr äußerlich auf. In den Bildern

fällt uns heute mehr das Modisch-Preziöse als das Avantgardistische auf. Das ist letztlich doch nicht mehr als die angenehm dillettierende „Höhere Tochter" der Jahrhundertwende mit der obligaten Jungmädchensentimentalität. Die Farbigkeit, in der Frühzeit auf einen sehr behutsamen rosa-grau-blauen Akkord gestellt, wird in der Spätzeit unangenehm bunt und erinnert auffällig an gewisse mondäne Modemagazine. Das Wort „à la mode" über einer Zeichnung auf dem Umschlag des Kataloges erscheint denn auch wie ein Leitwort zu dieser Ausstellung.

Schließlich wird in Düsseldorf alljährlich die sogenannte Weihnachtsausstellung der Bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen veranstaltet. Die Schau hat den Landtags- und den Ministerpräsidenten zu Schirmherren, den Kultusminister, Oberbürgermeister und den Regierungspräsidenten im Ehrenpräsidium. Eine Veranstaltung also, die offiziös unterstützt wird und in der dem Vernehmen nach auch die öffentlichen Institutionen ihre Kunstkäufe vornehmen. Gemessen an diesem Aufwand ist das Ergebnis deprimierend. Es scheint, daß hier jeder seine Arbeiten zeigen kann, der auch nur irgendwie — gleichgültig, ob gut oder schlecht — malt. Gewiß, in solch einer Schau kann und muß der Rahmen weiter gefaßt werden, das dürfte aber dennoch kein Freibrief sein, wahllos alles zu zeigen. Da gibt es in unendlicher Fülle Landschaften im Stile der alten „Düsseldorfer Malerschule", sehr fortschrittlich ist schon ein Akt in der Art der Modersohn. Gelegentlich finden sich sogar geometrisch stilisierte Veduten. Die jungen, wirklich modernen Künstler fehlen weitgehend; die wenigen, die sich von der Umgebung nicht entmutigen ließen, finden sich zu einer Enklave zusammen. Doch ergibt sich auch hier kein geschlossenes Bild, eben weil die Beteiligung zu lückenhaft ist. Immerhin berührte es peinlich, daß die Ausstellungsleitung es nicht für nötig erachtete, offen diese jungen Maler beschimpfende Kritzeleien von den Wänden zu entfernen. Nun — der Verkaufserfolg war gut, für besagte Landschaften wurden gelegentlich bis zu 2000 DM angelegt, aber auch einige der Jungen konnten einen Weihnachtsobulus einstecken.

Die Schau der „Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler" im Kölnischen Kunstverein ist zwar nicht ganz so bunt zusammengewürfelt wie die entsprechenden Düsseldorfer Ausstellungen, doch wirkt sie bei weitem nicht so abgerundet wie im Vorjahr. Damals räumte man den bedeutendsten Künstlern — u. a. Berke, Fassbender, Trier — einen gesonderten Raum ein, der den Auftakt bildete und wie ein Motto zur Ausstellung wirkte. In diesem Jahr wollten die Älteren bewußt zurücktreten und den Jüngeren den Vortritt lassen. Das hat aber leider zur Folge, daß die Veranstaltung sich wie eine Leistungsschau der Kölner Werkschulen ausnimmt, die besser in deren eigenen Räumen veranstaltet würde. Da gibt es viel erfreuliche Solidität, auch das Experiment bleibt stets kalkuliert; im ganzen herrscht jedoch, das darf nicht übersehen werden, in der Kölner Schau eine freiere Luft. Damit sei der Überblick über die Ausstellungen der Künstlervereinigungen abgeschlossen, die „Jahresschau Bergischer Künstler" im Städtischen Museum in Wuppertal sei nur der Vollständigkeit halber in diesem Zusammenhang noch erwähnt.

Die Initiative lag in der Weihnachtszeit mehr denn je bei den privaten Galerien. Beginnen wir den Rundgang diesmal im „Parnass" (Wuppertal), auf dem es Plastiken von Shinkichi Tajiri zu sehen gab. Kurz zuvor wurden einige Arbeiten von ihm in Krefeld in der Schau „Holländische Kunst der Gegenwart" (siehe KW 5/6/XI) gezeigt. Die Wuppertaler Kollektivschau rundete die in Krefeld gewonnenen Eindrücke vorteilhaft ab. Was dort noch gelegentlich unmotiviert und unverbunden erschien, erwies sich in der umfassenderen Überschau als konsequente und logische Entwicklung. Tajiri, in Amerika geborener Japaner des Jahrgangs 1923, nun in Holland lebend, nennt als seine Lehrer Zadkine und Léger, doch fiel in der Ausstellung immer wieder der Name Gonzalez. Nicht nur wegen der Verwandtschaft des traktierten Materials — auch Tajiri schmiedet grobes, rohes Eisen — sondern vor allem wegen der deutlich erkennbaren formalen Anknüpfungen. Doch ist das mehr Ausgangspunkt; Tajiri findet in der Folgezeit zu einer liebenswürdigeren und verbindlicheren, ein wenig verspielten Welt hin, die gelegentlich durchsetzt ist von ironischen Anspielungen. Dabei erweisen sich kleine skurrile Gebilde, die wie Fragmente eines von der Meeresfauna überwucherten Wracks anmuten, die dennoch aber keineswegs naturalistisch gedacht und höchst künstlerisch und sinnvoll arrangiert sind, als die intensivsten. Das Spielerische geht hier mit dem Fremd-Fantastischen eine glückliche Verbindung ein und erhält von einer präzisen Technik ein solides Fundament.

Über Krefeld, das im Museum Haus Lange die Gonzalez-Ausstellung der Kestnergesellschaft (Hannover) zeigt (s. KW 5/6/XI), nun zu den Düsseldorfer Galerien. Schmela erwarb eine kleine Kollektion des Spaniers Antonio Tàpies. Die Schau hatte die Vor- und Nachteile eines Gelegenheitskaufes, bei dem man neben unbestreitbar Gutem auch weniger qualitätsvolle „Ware" mit übernehmen muß. Immerhin, selbst in weniger intensiven Arbeiten zeigte sich der Spanier seinen bedingungslosen Nachahmern unter den jungen deutschen Malern unzweifelhaft überlegen. Wie differenziert ist da ein weißes monochromes Rund, wie ökonomisch ein sparsames Gelb in variantenreichem Schwarz, wie reich gestuft das Grau eines „Mauerbildes"! Da erweist sich paradoxerweise reiche malerische Kultur und empfindliches Formbewußtsein gerade dort, wo beides im Grunde aufgelöst wird.

Pierre Wilhelm präsentierte in der „Galerie 22" während des Novembers „Tastobjekte" von Emil Schumacher, Gebilde, in denen sich die Grenze zwischen Malerei und Plastik zu verwischen scheint. Doch trotz aller Ansätze, plastische Form zu bewältigen, bleibt Schumacher Maler. Das zeigt sich schon daran, daß die besten der Objekte solche sind, in denen zwei bis drei Grundfarben einem schwach reliefierten Grund aufliegen. Dienen ihm Drahtgeflechte, durchbrochene Metalle u. ä. als provozierender Malgrund, wird zumeist auf eine gefällige Schönheitlichkeit hin verniedlicht, der spontane Furor der „art brut" geht verloren. Weitgehend noch unbewältigt sind die großen zweischichtigen Objekte, Schumachers neueste Versuche. Genau genommen sind es zweischichtige Bilder, in denen die hintere Schicht nicht selten illusionistische Tiefe gibt, ein Effekt, der der Malweise Schumachers schlecht ansteht. Darüber hinaus wirken die großen Flächen, obwohl vielfach auf mechanische Weise durchbrochen und aufgerissen, vom Farblichen her undifferenziert und tot. Es bleibt im Grunde immer „Pappe", die magische Verwandlung tritt nicht ein.

Die Dezember-Ausstellung der Galerie 22 war Winfried Gaul gewidmet. Der junge Düsseldorfer des Jahrgangs 1928 ist offenbar derart in den Ausstellungsbetrieb geraten, daß er Obacht geben muß, seine Eigenart zu behaupten. Konnte er nach Mannheim u. a. noch zwei Blätter in einer Spezialtechnik senden, die sich verhältnismäßig gut bewährten, die sorgfältig gemalt waren und einen Sinn für feine Farbstufungen und Bildspannung bezeugten, so dominierte in der Ausstellung bei Pierre Wilhelm der bloße Effekt. Gaul hat eine versierte Technik, und er hat Geschmack. Doch werden diese einzig um der Pointe willen eingesetzt, nutzt sich die Wirkung ab. Beispielsweise malt Gaul fast nur in Fragmenten, das heißt, er schneidet aus einem Bewegungsvorgang einen Abschnitt heraus und erklärt ihn zum

Bild. Da aber diesen Abschnitten die den Bewegungsvorgang über das Bild hinaustreibende explosive Dynamik fehlt, da die Bilder im Grunde doch statisch bleiben, mangelt dieser Kompositionstechnik der logische Sinn, wird sie zur Manier. Hinzu kommt eine nicht übersehbare Unsicherheit im Farblichen, die die ohnehin schwache Komposition (das Bild „Heftige Reaktionen" in der Weihnachtsausstellung war ein Beispiel dafür) restlos zerbröckeln läßt.

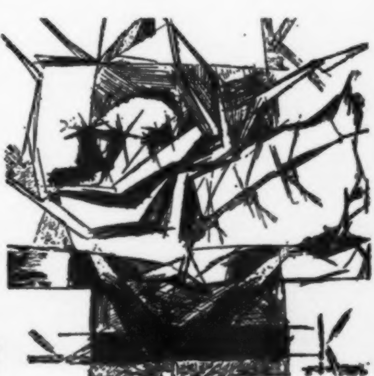
Hella Nebelung arrangierte nach bewährtem Pariser Muster „Das kleine Bild und Kleinplastik", eine vergnügliche Revue, in der mehr als 90 Namen vereinigt sind. Etwas bunt, etwas reichlich gemischt, aber doch mit einigen sehr reizvollen Stücken für den „Feinschmecker" und Entdeckungslustigen. Lithografien von Gerhard Wind, dem jetzt das Stipendium der Villa Massimo verliehen wurde, stellte vor Weihnachten das Grafische Kabinett Hanna Weber aus. Im Grafischen zeigt sich Wind immer wieder am sichersten. Seine sorgfältigen, stets kritisch kontrollierten Arbeiten ziehen aus dem Schwarz-Weiß-Rhythmus reiche Wirkungen und erzielen eine gestufte Lebendigkeit, die im Gegensatz zu den Ölbildern, wo sie häufig noch etwas verkrampft wirkt, hier zu freier Gelöstheit gelangt.

Eine Düsseldorfer Spezialität sind die Abendausstellungen geworden. Fürchtete man anfangs, es handele sich dabei um eine reine Sensation, die nach den ersten Anläufen in sich zusammenfallen würde, so zeigt sich doch nach der nun erreichten 6. Ausstellung, daß hier offenbar einem echten Bedürfnis entsprochen wurde. Das Publikum, anfänglich mehr um des Spektakels willen gekommen, hat sich in ein sehr aufgeschlossenes, ernsthaft bemühtes und auch beständiges gewandelt. Die Abendausstellungen wurden von Malern, nicht von einem Kunsthändler organisiert. Sie gingen davon aus, daß bei einer Ausstellung eigentlich nur bei der Eröffnung selbst etwas „passiert", nachher verläuft sie sich zumeist im Sande. Also wurde beschlossen, einfach eine Folge von Eröffnungen zu machen. Einer der Maler stellt sein recht abseits gelegenes, aber sehr geräumiges Atelier zur Verfügung und lädt seine Malerkollegen für den Abend zu Gast. Zumeist sind es die jungen Jahrgänge zwischen 1927 und 1931, die sonst nur selten in Gruppenausstellungen eine Chance haben, ihre Bilder zu zeigen. Der Studiocharakter dieser Veranstaltung hat überdies den Vorteil, daß die Maler auch Arbeiten zeigen können, die mehr experimentellen Charakter tragen und die nicht in sich abgeschlossen und im eigentlichen Sinne ausstellungsreif sind. Und das Publikum lernte, sich damit auseinanderzusetzen, die Bilder ernsthaft zu diskutieren. Daneben findet man aber auch immer wieder Schüler und junge Studenten, die offenbar erstmalig in eine solche Ausstellung kommen und die ungeniert ihren unbekannten Nachbarn bitten, ihnen das Verständnis dieser ihnen so fremden Kunstdinge zu erleichtern.

In der letzten, der 6. Abendausstellung zeigte Klaus J. Fischer neue Arbeiten. Max Bense hielt dazu ein einführendes Kolleg über die Grundbegriffe seiner „statistischen Ästhetik" (s. KW 7/XI) das zu temperamentvollen, bis spät in den Morgen andauernden Diskussionen mit den Malern über die Frage, inwieweit ein Kunstwerk tatsächlich mit statistischen Methoden erfaßt werden kann, Anlaß gab. Die Bilder Fischers waren eine Überraschung. Lag seine Stärke bisher eindeutig auf dem Gebiet des Zeichnerischen, so bekommt er jetzt auch das Malerische in den Griff. Dabei wirkten am geschlossensten die kleinen schwarzweißen Blätter, in denen eine schwarze Tusche ausgewaschen und gekratzt wird. Die grafische Technik wird hier ganz ins „Aquarellhaft"-Malerische umgedeutet, die Schwarzwerte in Helligkeitsgrad und Konsistenz variantenreich gestuft, über dem minutiösen Detail die Wirkung des komplexen Ganzen nicht außer acht gelassen. In den großen Graubildern ist dieses Gleichgewicht noch nicht in dem Maße erreicht, aber die Strukturen, zu denen sich das Grau formiert, sind in bedachter Monotonie dennoch vielschichtig. Nicht immer überzeugend werden die aktivierenden kontrapunktischen Rots plaziert und auch gelegentlich ist das übergroße Format noch nicht bewältigt.

Die Galerien Alex Vömel (Düsseldorf) und Änne Abels (Köln) präsentierten expressionistische Kunst. Vömel Zeichnungen, Abels eine ansprechende Kollektion Aquarelle. Die Galerie „Der Spiegel" (Köln) wählte als Weihnachtsgabe einige „Einzelgänger" aus, die ihr im Laufe des Jahres durch die Hände gegangen waren, die sich nicht in eine der geplanten Ausstellungen einfügen wollten, die sie aber der Öffentlichkeit zugänglich machen will, ehe sie im privaten Besitz „vergraben" werden. Da fällt besonders ein streng fugiertes gelb-rotes Diptychon von Poliakoff auf, das in der spartanischen Beschränkung auf wenige Formen von intensiv lapidarer Ausdruckskraft ist. Da findet man zwei intime „Mondlandschaften" von Max Ernst, die eine über fahlem Grün mit schwarz-goldener Tapetencollage. Ein farbenprächtiger Jawlensky überprunkt ein schwarzgrundiges Bild des Holländers Appel; hinzu kommen Arbeiten von Arp, Bazaine, Moore, Soulages, Schneider, Vasarely. Erstmals in Deutschland wurde überdies Grafik von Pierre Courtin gezeigt: Massive, erdhafte Strukturen in gedämpften Terrakottafarben auf festem, stark griffigem Papier, die bei aller Solidität (oder vielleicht gerade deswegen?) ein wenig trocken im Vortrag wirken.

Hannelore Schubert



Günter Grass
(aus: Günter Grass „Die Vorzüge der Windhühner" Luchterhand Verlag)

Stuttgarter Ausstellungen

Die junge Behrgalerie zeigte eine Anzahl kleiner Bronzen und einige Zeichnungen des 30jährigen Stuttgarters Emil Cimiotti. Gleich beim Eintritt imponierte die Geschlossenheit der Schau, die Reduzierung der Mittel auf eine genau gestellte Aufgabe, die Kongruenz zwischen Plastik und Zeichnung. Zweifellos ist hier eine ursprüngliche bildnerische Kraft am Werk, und die Anerkennung des Künstlers durch den vorjährigen Preis des „Jungen Westens" erscheint verdient. Die kleinen Bronzen (die fast durchweg unter einer Höhe von 50 cm bleiben) hält man zunächst für radikale Strukturplastik, für die nicht so sehr das Tastbare, als die „geformte Luft" eines von ihm geschaffenen Binnenraums thematisch ist. Näher besehen, handelt es sich aber — zumal bei den frühesten Arbeiten — um knorrig-knotige, vielfältig durchbrochene Gebilde, die aus den Beziehungen des tastbaren Volumens leben — Geflechte von Dinglichem, Modulationen von Körperlichem auf engem Raum. Zuweilen, wie in der Plastik „Chronos", wird das Material tektonisch gestrafft, ergeben sich spannungsvolle Beziehungen zwischen Binnenraum und Tastvolumen. In den neueren Arbeiten schwillt der Binnenraum, beginnt er die Materialform auszuhöhlen. Das Volumen wird aufgerissen und verflüchtigt sich an einigen Stellen zur bloßen Haut. Emotionale Impulse treiben das Material bis an die Grenze der Formbarkeit und lassen die Enden flatternd in den Raum greifen. Man wird an Gewachsenes, Wachsendes, zumal an die Ausbildungen unterseeischer Flora, an Korallenkolonien, erinnert. So erklärt sich die urtümliche Wirkung dieser Gebilde nicht allein aus der bildnerischen Erfindung, sondern ebenso aus der Formkraft verwandter Naturwesen.

Formale Merkmale ganz anderer Art kennzeichnen die Leinwände des Brasilianers Almir da Silva Mavignier, mit denen sich die neue Galerie „Gänsheide 26" erstmalig vorstellte. Die Initiatoren haben einen großen Raum in der „Ruine" erstellt, der ehemaligen Oppenheimer Villa, in der auch Willi Baumeister gearbeitet hat. Ohne fremde Hilfe und ohne kommerzielle Ambitionen beabsichtigen sie, ein unabhängiges Programm durchzustehen.

Mavignier selbst ist ein Vertreter „konkreter" Gestaltung, ganz „Anti-Stimulans", „Anti-Fluidum", wie Max Bense einleitend unter munteren Parlandos und Glissandos seiner Rhetorik und Begriffstechnik bemerkte. Dieses Bilden verhält sich in der Tat zu allen übrigen Kunstäußerungen als das „ganz Andere". Man zählt fast schon eine dritte Generation „konkreter" Maler. Die prezis-geometrischen Darstellungsmittel, das Exakte des Vortrags, die Skala reiner oder gebleichter, stets entnaturalisierter, oft aber ans Süßliche grenzender Farbwerte sind heute längst gesicherte Disziplinen. Mavigniers Arbeiten fehlt die spirituelle und universelle Kraft der großen Vorausgegangenen. Dafür aber zeigt er, angeregt durch die Vorbilder Josef Albers und Max Bill, interessante Versuchsreihen, bei denen es um die exakte Ermittlung funktioneller Beziehungen zwischen den Mitteln und der Fläche geht. Neben unfruchtbaren Wiederholungen sieht man Arbeitsgänge, die vielleicht einen Ausblick in die Zukunft gewähren, vor allem die „deformierten Quadrate" auf der Basis der Albers'schen „Vibrationen", bei denen einer absoluten Rasterordnung punktartige Farborte eingefügt werden, die nach einer Richtung progressiv anschwellen. Herkömmliche Schemata der „Konkreten", voran die starren Planimetrien, werden irritiert. So kommen von der „ganz anderen" Seite Anzeichen einer Dispersion formhafter Komplexe, Anzeichen einer „systematischen Freiheit", die über eine zuweilen dürftige und allzu selbstgenügsame Bildmechanik hinausweisen.

Fritz Seitz

Oskar Holweck

„neue gruppe saar" — Saarland-Museum Saarbrücken

„Die neue ‚gruppe saar' widmet sich der weiter drängenden Entwicklung des gegenwärtigen Bildschaffens. Sie will unter den alleinigen Gesichtspunkten der Qualität die entsprechenden Kräfte zusammenfassen und auch außerhalb zur Geltung bringen". So formuliert der Maler Boris Kleint das Programm der jüngsten deutschen „Sezession", die gemeinsam mit der „neuen pfälzischen Gruppe" und Gästen im Saarland-Museum ausstellte. Erstaunlich sind vor allem die aus der Schule für Kunst und Handwerk kommenden jungen Künstler, denen man unbedingt weitere Ausstellungschancen einräumen sollte.

Bei Boris H. Kleint zeichnet sich immer mehr die Tendenz ab, die orthodoxe Bildform des späteren Kandinsky, von der Kleint früher ausging, zu überspielen. Das mit grafischen Mitteln unverrückbar Markierte wird zurückgedrängt, die Ruhelosigkeit des Herstellungsprozesses bleibt offen sichtbar. Ebenso hat auch Willi Spieß die Zone der geometrischen Entsinnlichung verlassen. Rolf Cavael ist mit seiner locker tänzelnden Pinselschrift der „Choreograph" der Gruppe. Auch Hermann Remy bedient sich des Striches im Sinne einer Ausdrucksmotorik. August Clüsserath demonstriert ein Prinzip der Harmonie, das aus der Vermittlung starker Kontraste entsteht. Otto Schmitt-Gross gewinnt Formvorstellungen aus dem Spiel von Symmetrie und Asymmetrie. Josef Steilen verbindet das Harmonikale mit dem Expressiven. Edgar Iené zeigt einen gegenständlichen Surrealismus, der seine veristischen Aspekte aufgegeben hat, um dem frei Malerischen mehr Möglichkeiten einzuräumen. Bei Otto Ditscher und Leo Erb herrscht eine naive Freude im Umgehen mit ornamental eingesetzten Mitteln. Für Eve Neuner-Kayser wird die Leinwand zum Feld eines heiteren Formenspiels. Von Hannes Neuner hätten wir gerne mehr gesehen. Max Rupp bevorzugt die Analyse des Gegenstandes, die ihn zu freien Konstruktionen führt. Madelaine Class geht es um Farbform-Gefüge, die in sich rotieren. Klaus J. Fischer fügt mit seiner Graphik dem Gegenwärtigen ein Gran neuer Sichtbarkeit hinzu. Bernhard Engerts Werk ist zwar leise, aber von großer Intensität, die unter der immer schön erscheinenden Oberfläche wirksam wird. Oskar Holweck will letzte Formaxiome. Unter dem Diktat seines Intellekts gelangt er zu neuen Gesetzlichkeiten.

K. F. Ertel



Howard Warshaw
Liegender, 1948

WIR STELLEN VOR: Howard Warshaw

Howard Warshaw
Aktives Opfer, 1950

Geb. 1920 in New York. Gehörte der Vereinigung der Kunststudenten an und lehrte an der Jepson-Kunstschule, Los Angeles, sowie an der Staatl. Universität in Iowa. Zeigte seine Arbeiten seit 1944 in mehreren Kollektivausstellungen. Beteiligte sich ferner an wichtigen, von den großen Museen seines Landes veranstalteten Gruppenausstellungen. 1954 wurden seine Werke im Musée d'Art Moderne, Paris, und 1955 im Museu de Arte Moderne, Sao Paolo, gezeigt. 1950 gewann Warshaw den 1. Preis der Californischen Jahrhundert-Ausstellung im Landesmuseum von Los Angeles. 1955 wurde ihm der Purchase Preis der 1. Biennale der Pazifischen Küste, die das Museum Santa Barbara veranstaltete, zuerkannt, und 1956 der Preis für Malerei des Landesmuseums Los Angeles anläßlich der Ausstellung von Künstlern aus Los Angeles und Vicinity. Z. Zt. ist Warshaw Lehrer für Kunst an der Universität von Californien, Santa Barbara. Über den Künstler schreibt Stephan Lackner: „Howard Warshaw scheint mir einer der wenigen amerikanischen Maler zu sein, die eine tragische Aussage zu machen haben. Nicht daß sein Bildinhalt traurig oder sentimental wäre; im Gegenteil, sein Stil ist hart und kristallinisch. Aber hinter jedem seiner Porträts lugt gleichsam der Totenschädel hervor. Seine Landschaften werden zu Kulissen, aus denen ein Gespenst hervortreten könnte.
Warshaw bevorzugt seltsam helle, gedämpft glimmende Farben, viel Schwarz dazwischen, und ein kreidig verdicktes Weiß. Was ihm an Farbsinnlichkeit abgeht, macht er durch die Kraft seiner Bildideen wett."



Howard Warshaw
Eule II

Pariser Kunstbrief

Eduard Loeb eröffnete die mit Spannung erwartete Max Ernst-Ausstellung in der Galerie Creuzevault. Neben vereinzelten Werken älteren Datums werden die letzten Arbeiten des Malers zur Diskussion gestellt. Die visionäre Welt Max Ernsts hat nichts von ihrer geheimnisvollen Aussage eingebüßt. Die biomorph-surreale Gestaltung der dreißiger Jahre — durch eine Arbeit von 1928 in Erinnerung gebracht — ist nun entschieden einer freieren und zugleich komplexeren Struktur gewichen. Geschlossene Formen, so die Ellipse — früher von Max Ernst mit Vorliebe variiertes Element — treten stark in den Hintergrund und erhalten nur hier und da noch thematische Bedeutung.

Die enigmatische Hintergründigkeit, die in allen Bildern Max Ernsts spukt („In einem guten Bild muß es spuken", sagte Willi Baumeister) befreit sich manchmal zu einer Klee vergleichbaren Leichtigkeit, so in „Das Wort hat der edle Rabe". Andere Bilder dagegen, wie z. B. „Drei junge Dionysaphroditen", rücken ganz in die Nähe Arcimboldis, ohne allerdings dem Allegorischen verhaftet zu bleiben. Wohl wird gelegentlich die Allegorie, apercuhaft eingeblendet, souverän als Mittel der Gestaltung gehandhabt.

Gleichzeitig mit der Eröffnung dieser Ausstellung drängten sich wie vor einem Kino die Geladenen zur Vernissage der Schau Bernard Buffet. „100 Bilder Bernard Buffets" heißt diese Ausstellung in der Galerie Charpentier, und es hätte wahrhaft kein bezeichnenderer Titel gefunden werden können. Wem die Vielfalt der Buffet'schen Formen- und Gedankenwelt trotz dieser runden Zahl von Beispielen noch verschlossen bleibt, kann sich einer Führung anvertrauen, die beauftragt ist, dem breiten Publikum ein Letztes an Verständnis beizubringen. Das Phänomen Bernard Buffet illustriert diese Ausstellung vorbildlich in der Zusammenstellung der Bilder von den Anfängen bis 1957. Die Tragik seines Weges demonstrieren einige kleine Formate von 1948. Da nämlich besaß Buffet eine Originalität, die noch ganz Abenteuer ist. Die Erregung des bildnerischen Prozesses teilt sich dem Betrachter mit und stellt einen schöpferischen Kontakt her. Was folgt, ist, verglichen mit diesen Arbeiten, Abgestandenes, zur Manie gewordene Manier, die es in einigen Bildern gleichwohl zu gelungenen Kompositionen bringt. 1957 endlich versucht Buffet, seine festgetretenen Wege aufzulockern. Seine Palette wird abwechslungsreicher, Insekten und Fische bilden neue Sujets. Sein Expressionismus aber verliert an Zügellung und damit an Interesse. Die neue Produktion Bernard Buffets erweist sich als recht konventionell.

Der „Prix Paris", der alle vier Jahre in Rom vergeben wird, fiel 1956 an den Maler Prampolini und den Bildhauer Negrisin. Ihre Arbeiten sind jetzt in den Galerien Rive Gauche und Denise René zu sehen. Der 1956 verstorbene Enrico Prampolini beteiligte sich aktiv am Dadaismus, an der Berliner „Novembergruppe" (1919), an der „Section d'Or" (Paris), später am Bauhaus und der Stijl-Bewegung, und galt als Mitglied noch vieler anderer Gruppen. Seine im Futurismus wurzelnden Arbeiten sind im einzelnen interessant, erreichen aber durch zu vielseitigen Einfluß keinen letztlich persönlichen Stil. Ebenso problematisch sind für Negrisin die Anregungen Moores, Marinis und Giacomettis. Es fragt sich überhaupt, ob die Synthese mehrerer Vorbilder zum echt Schöpferischen führen kann.

Mark Tobey stellt in der Galerie Stadler zehn neue Bilder aus. Schwarze Tusche ist auf weißem, saugfähigem Papier zerspritzt. Die Technik erscheint äußerst einfach und erwirkt zeichenhafte Effekte, inspiriert sowohl von der japanischen Kalligraphie als auch — wie auf einem der besseren Blätter — von der japanischen Diagonalkomposition.

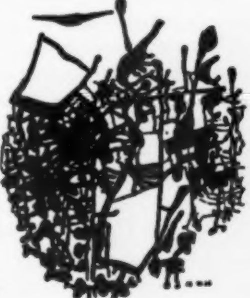
Unter dem Namen „Strukturalismus" führt der Amerikaner Hilaire Hiler wissenschaftlich durchdachte Farbexperimente in der Galerie De l'Institut vor. Chromatische Farbstufungen, die in feinsten Nuancierungen zu verschwimmen drohen, werden geometrisch gefaßt. Das kompositionelle Anliegen Hilers steht allerdings in größter Abhängigkeit zu seiner Farbgliederung. Diese aber bietet ihrem analytischen Charakter gemäß keine Möglichkeiten zu bildnerischer Synthese, reißt vielmehr imaginäre Räume auf, spielt mit Spiralen und Strahlenbündeln, die zu allen Seiten ins Unendliche weisen.

Aus Anlaß dieser problematischen Ausstellung veröffentlichte der Pariser Kunstschriftsteller Waldemar George, dessen Herz für den gegenständlichen Realismus schlägt, eine reich mit Farbtafeln bebilderte Publikation „Hilaire Hiler et le Structuralisme" (Prisme des Arts).

Frei von jeder Wissenschaftlichkeit, dem rein Malerischen aufgeschlossen, zeigen sich die Gouachen von Jonquière in der Galerie Lara Vincy. Die deutsche Malerin, die sich erst neuerdings ganz vom Gegenständlichen befreit hat, erreicht in kleinen Formaten ihre größte Form- und Farbsicherheit. Ka. F.

Londoner Kunstbrief

Während man über zwei Ereignisse, die im Januar die Londoner Öffentlichkeit interessierten — Annigonis Portrait der Prinzessin Margaret und Ernö Goldfingers Geschäftshaus in der Albemarle Street 45/6 — ohne Umschweife zur Tagesordnung übergehen kann, bedeutet das dritte, die Winterausstellung „Das Zeitalter Ludwig XIV." der Academy of Arts eine echte Sensation, wie sie dieses Institut seit der Ausstellung der Leonardo-Zeichnungen im Sommer 1952 nicht mehr bieten konnte. Diese Sensation ist umso erstaunlicher, als sie nicht durch das großzügige Entgegenkommen renommierter Sammlungen oder großer Museen ermöglicht wurde, sondern durch die Bereitschaft von über 70 kleineren und kleinsten Museen der französischen Provinz, ihre wichtigsten Stücke aus dem 17. Jahrhundert auszuleihen. Nur einige wenige Leihgaben ge-



Boris Kleint

hören dem Louvre. Man weiß, daß die relativ großen Museen von Lille, Grenoble, Lyon, Montpellier, Nantes, Amiens, Nancy, Toulouse, insbesondere wichtige Bilder des 17. Jahrhunderts besitzen — aber wer wußte schon, welche Überraschungen in den Sammlungen von Le Puy, Narbonne, Dole, Cherbourg, Chambéry, Nimes oder in noch kleineren von La Fère oder Mirande zu finden sind? J. Vergnet-Ruiz, Jacques Dupont und Michel Laclotte haben zusammen mit ihren englischen Kollegen Brian Sewell und Anthony Blunt aus dem Besitz dieser vielen Museen eine Ausstellung zusammengebracht, die neben den großen Namen des 17. Jahrhunderts, die mit wichtigen, oft wenig bekannten Werken vertreten sind, Aufschluß gibt über die verschiedenen Tendenzen französischer Kunst in der Hauptstadt, am Hof zu Versailles, in der Provinz und in Rom. Die 17 Oberlichtsäle des Instituts zeigen übersichtlich geordnet und in geschickter Folge diese Tendenzen, wie sie sich in Malerei und Plastik, Grafik und Kunstgewerbe bieten.

Die Bedeutung Caravaggios für die europäische Kunst erhellt aus dem ersten Raum; nicht alle französischen Maler in Rom, die in diesem Raum gezeigt werden, folgen ihm so wörtlich wie Valentin, aber auch diejenigen, die sich weiter von ihm entfernen (Nicolaus Tournier, Claude Vignon, Simon Vouet), sind wichtige Vermittler seiner Kunst für das nördliche Europa. Hier ist Caravaggios größter „Nachfolger" einer derjenigen Maler, den wir heute als reinste Realisation französischen Geistes bezeichnen müssen und den wir als einen der größten europäischen Maler „wiederentdeckt" haben: Georges de la Tour. Neun seines auf nur 15 Bilder beschränkten, gesicherten Oeuvres sind in London zu sehen. Darunter befinden sich so berühmte wie der „Gefangene" (Epinal) und die „Frau mit dem Floh" (Nancy), aber auch weniger häufig publizierte, so der „Hieronymus" aus Grenoble und der „Lautenspieler" aus Nantes, die einen völlig anderen, weniger konstruktiv denkenden, dafür aber umso realistischeren La Tour zeigen; kein Wunder, daß man diese Bilder lange für spanische Arbeiten (von Velasquez oder Ribera) hielt. Georges de la Tour lebte abseits von der Hauptstadt und dem Hof in der Lorraine, nicht unbeachtet, aber auch nicht so geachtet, wie er verdiente: Ein Beweis dafür, daß die Interessen großer Kunst und höchster Macht nie recht zusammen paßten.

Die Faszination durch La Tour ist so stark und dominierend, daß man erst nach einiger Zeit wieder für die späteren Arbeiten Simon Vouets genügend Interesse aufbringen kann — und doch fiel Vouet als eine der stärksten Begabungen unter den jungen französischen Caravaggesken auf. Vouet entspricht nach seiner Rückkehr nach Frankreich am ehesten noch der allgemeinen Vorstellung vom „Barock", ein Barock freilich, das durch Charme ersetzt, was ihm an Pathos und Energie abgeht. Vouet leitet diejenige Richtung französischer Kunst ein, die man als typisch für den Umkreis Ludwig XIV. bezeichnen müßte; seine glatte, virtuose, dekorative und repräsentative Kunst übernehmen später Le Brun und Van der Meulen, diese beiden verschaffen ihr eine Art Monopolstellung und machen sie für Malerei, Plastik und Kunstgewerbe verbindlich. Aus den Werkstätten von Le Brun sieht man die Teppichserien aus den Schlössern von Châteaudun und Chambord, die Luxusausgaben von Bossuet, Nicole, Marolles und anderen aus der Bibliothek von Versailles. Die weniger zahlreichen Beispiele französischer Plastik (Coysevox, Girardon) passen sich den Kunstdoktrinen Le Bruns an. Unser heutiges Urteil über diese Kunst ist mit Recht nicht so positiv wie das über die großen Maler, doch beweisen einige Feder- und Ölskizzen Le Bruns, daß hier viel Talent, eine durchaus nicht oberflächliche Begabung, vorhanden war, das dann allerdings in der Werkstattausführung verloren gehen mußte.

Wenn Anthony Blunt im Katalogtext Pascal und Georges de la Tour zusammen nennt, so ist es sicher berechtigt. Diese Übereinstimmung fehlt da, wo man sie erwarten könnte: bei Pascals Maler-Freunden von Port Royal. Die religiöse Malerei der Brüder Le Nain, Philippe de Champaigne's und ihrer Schulen steht in schroffem Gegensatz zu ihren Portraits, Genre-Szenen und Stilleben. Die Ordnung der Säle nach thematischen Gesichtspunkten verdeutlicht schlagender als jeder andere Nachweis das Abfallen großer Kunst ins Sentimentale und Imitatorische. Die wahren Möglichkeiten dieser Maler liegen im Realismus, nicht in der Darstellung vorgefaßter metaphysischer Ideen. Die Qualitäten der Le Nain im Gruppenbild und die Champaignes im Portrait sind bekannt, aber es gibt noch eine andere, wenig beachtete Leistung dieser Kunst. Es sind die kleinformatigen Stilleben, die in der Nachfolge vor allem Champaignes entstanden. Der Ruhm Baugins ist noch jüngsten Datums, erst drei seiner Bilder hat man sicher für ihn fixieren können; eines der vielen Stilleben auf der Londoner Ausstellung wird ihm wohl zu Recht zugeschrieben. Man wird sich aber außer seinem Namen die Sebastien Stoskopff, Louise Moillon, Bizet und Pierre Dupuis merken müssen. Chardin erscheint durch diese Maler vorbereitet — von seiner Größe wird ihm dadurch nichts genommen, doch erscheint sein Wert weniger überraschend und isoliert.

Der Reichtum an verschiedenen Möglichkeiten französischer Kunst, die nebeneinander bestanden, ist dadurch noch nicht erschöpft. Neben dem Realismus steht der klassizistische Idealismus Nicolas Poussins und Claude Lorraines. Der Louvre füllte hier eine Lücke, die durch den weniger bedeutenden Bestand der Provinzmuseen an Bildern dieser Maler leicht hätte entstehen können. Man kennt die Hauptwerke dieser in Rom lebenden Franzosen aus den großen Museen, doch sollen einige Künstler aus ihrem Umkreis nicht unerwähnt bleiben. Gaspard Poussin und Sebastien Bourdon haben eine ähnliche idealistische Auffassung der Landschaft wie ihre berühmten Zeitgenossen, insbesondere Bourdon findet jedoch Formulierungen, die Corots Peinture und Cézannes Tektonik vorwegzunehmen scheinen.

Die gleichen Themen, die die großen Realisten des 17. Jahrhunderts im Sinn des „esprit geometrique" behandelten, erfuhren eine Generation später eine barocke Interpretation. Jüngere Maler, durch Poussin und Champaigne einerseits, durch die Hofkunst Le Bruns andererseits beeinflußt, zeigen, wie auch auf französischem Boden Realismus und Pathos durchaus vereinbar sind. Es sind vor allem die Portraits Rigauds, Antoine Rivalz' und Jean Jouvenets sowie die Stilleben von Jean-Baptist Monnoyer und Alexandre François Desportes, die von den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zum 18. Jahrhundert überleiten.

Die Malerei beansprucht in diesen Jahrhunderten naturgemäß die erste Stelle, erst in zweiter Linie wird man auch an die Grafik denken. Unter diesen Grafikern aber sind zwei, die nicht bereits als Maler genannt werden konnten, weil von ihnen eben nur Grafik erhalten ist: Jacques Bellange ist ebenfalls eine „Entdeckung" der letzten Zeit; man weiß wenig von ihm, kennt kein Bild, das man ihm zuschreiben könnte; seine Zeichnungen und Radierungen sind kaum als typisch für Bellanges Jahrhundert zu bezeichnen, da sie Anliegen des Manierismus bis weit über die Jahrhundertwende hinaus vertreten. Ein ähnlicher Einzelgänger ist auch Jacques Callot, der in seinen Radierungen erstmalig die Schrecken und Ängste des Krieges festhält. Doch auch diese beiden Sonderlinge gehören noch in die Epoche, die man in Frankreich als das „grand siècle" rühmt.

Heinz Spielmann

Amerikanische Literatur über den Expressionismus

Unter den 300 Ausstellern der New Yorker Armory Show von 1913 kam nur eine schmale Minderheit aus dem expressionistischen Lager. (Hodler, Kandinsky, Kirchner, Lehmbruck, Munch, Slevogt (!), Weisgerber). Seit damals steht die deutsche Kunst im amerikanischen Ansehen stets ein paar Schritte hinter der französischen und der italienischen zurück. Man sah die mitteleuropäischen Ereignisse als periphere Ergänzungen der Pariser Szene, wie z. B. Eddy in seinem Buch „Cubists and Post-Impressionists" (1914), das die deutsche Lage nur in einem Kapitel streifte („New Art in Munich"). An vereinzelten Vorstößen fehlte es indes nicht, auch fanden sich begeisterte Sammler, Händler und Kunsthistoriker — man erinnere sich der Pioniertaten von Katherine Dreier, Curt Valentin und W. R. Valentiner —, schließlich brachte die unselige Kunstpolitik der Hitlerzeit größere Kunstbestände nach den USA. Wenn heute das Interesse am deutschen Expressionismus wächst, so sind dafür zwei Momente maßgebend: Händler und Sammler wenden sich einer Kunst zu, deren Preise noch nicht ihren Plafond erreicht haben; man kann mit dem Expressionismus operieren, da seine Werke, anders als die Bilder der Franzosen, noch nicht in festen Händen oder unerschwinglich sind. Dazu kommt die Wendung zum Expressionismus, zum „action-painting" in der amerikanischen Malerei des Nachkriegsjahrzehnts. Die Stunde ist der europäischen Ausdruckskunst günstig.

1931 veranstaltete das Museum of Modern Art, New York, seine erste Ausstellung deutscher Kunst. Inzwischen ist aus dem Museum ein großes Institut geworden, dessen Dimensionen die im vergangenen Herbst gezeigte Schau German Art of 20th century Rechnung trug (vgl. Kunstwerk 4/1957). Aus Anlaß dieser Ausstellung hat das Museum einen schönen Buchkatalog herausgegeben. Die Texte stammen von Werner Haftmann (Malerei), Alfred Hentzen (Plastik) und William S. Lieberman (Graphik). Das Buch ist prächtig gesetzt, die Qualität der Tafeln, besonders der 48 Farbtafeln, fast durchwegs vorzüglich. Es hält in würdiger Weise ein großes Ausstellungsereignis für die Zukunft fest, seine Preislage — $ 9,50 — macht es einer breiten Leserschicht zugänglich. Haftmanns Text folgt dem Geschichtsablauf der „Malerei im 20. Jahrhundert", Hentzen erinnert u. a. an einige fast vergessene Namen der Plastik (Belling, Haizmann), Lieberman informiert mit präziser Sachkenntnis.

Wie stark der Expressionismus heute bereits in manchen Sammlungen vertreten ist, zeigt der Katalog der Sammlungen der Havard University (Fogg Art Museum und Busch-Reisinger Museum of Germanic Culture), den Charles L. Kuhn herausgegeben hat (German Expressionism and abstract art, Cambridge 1957). Aus einem Katalog ist ein Buch geworden, ein Überblick über die mitteleuropäische Kunst soweit sich diese in den beiden Museen belegt findet.

Den Kunstsammlungen der amerikanischen Colleges und Universitäten liegt vornehmlich pädagogisches Sammlungsinteresse zugrunde. Von den Havard-Sammlungen kann man sagen, daß es ihnen gelingt, dem Gesamtphänomen des Expressionismus und der Bauhauskunst umfassende Anschaulichkeit zu geben. Oft müssen Aquarelle und Graphiken herhalten, wenn es an Ölbildern fehlt, doch sind alle Richtungen berücksichtigt und selbst weniger bekannte Künstler vertreten (Wauer, Garbe, Schiele, Hoetger). Im weiteren Sinne zu den Universitätssammlungen gehören die Wandlösungen, die Arp, Bayer und Albers für den „Graduate Center" geschaffen haben. Kuhn hat eine vornehmlich für den Studenten geschriebene Einleitung vorangestellt, die mit Recht die Vieldeutigkeit des Expressionismus-Begriffes bemängelt, dennoch die Schulbuchformel von der ausschließlichen Beschäftigung mit der „inneren Vision" übernimmt, ohne das gesteigerte Wirklichkeitserlebnis etwa des Brücke-Kreises zu bedenken. Die aus dem Ausland kommenden Anregungen werden manchmal vielleicht etwas überschätzt, die Versuche der Dadaisten auf den allzu engen Nenner der „nihilistic doctrine" gebracht. Ungeachtet dieser Einwände vermag der knappe Text die großen Entwicklungslinien darzustellen. Jacob Rosenbergs Aufsatz über die Graphik des Expressionismus spricht von den persönlichen Vorlieben eines Kenners und nur am Rande vom geschichtlichen Hergang: über Kirchner handeln mehr als zwei Seiten, über Barlach sieben, über Kokoschka zwanzig Zeilen. 218 Abbildungen geben die wichtigsten Werke der Sammlung wieder, darunter einige Meisterwerke (Beckmann „Selbstbildnis im Smoking", „Zeretelli", Heckel „Triptychon mit der kranken Frau".)

Je prächtiger die Bücher, desto umständlicher ihre Handhabung. Das gilt zwar nicht ausnahmslos, wohl aber für Bernhard S. Myers' Werk Die Malerei des Expressionismus, das gleichzeitig in Deutschland (DuMont Schauberg, Köln 1957) und in den USA erschienen ist. Die Abbildungen des Buches verteilen sich auf vier Kategorien: 98 Strichätzungen sind dem Text beigegeben, ebenso 36 prachtvolle Farbtafeln, 64 Tiefdrucktafeln sind an das Ende der einzelnen Kapitel gestellt, und 174 Abbildungen im Buchdruck findet man in einem geschlossenen Abschnitt am Ende des Buches, überdies in der unglücklichsten Weise jeweils zu dritt oder zu viert auf einer Seite vereinigt.

Nachdem die internationale Co-Produktion vom Film auf das Verlagsgeschäft übergegriffen hat, muß man annehmen, daß sie sich für alle Beteiligten lohnt. Wo ihre Nachteile stecken, zeigt das Buch von Myers: es rechnet gleichzeitig mit einem deutschen und einem amerikanischen Leser. Das Resultat ist ein Kompromiß, das niemanden befriedigen kann. Ein riesiger Aufwand, ein buchhändlerischer Spitzenpreis (DM 59,—), doch ein recht mageres Ergebnis. Zugegeben, Myers kennt die Quellen, die Bilder und die Literatur, er hat Europa bereist und sich die Dinge aus der Nähe angesehen. Daß gerade einem so fleißigen Autor merkwürdige Unterlassungen passieren, muß angemerkt werden: das Bildnis Hermann-Neisse befindet sich längst im Museum of Modern Art, Munchs Doppelbildnis ist im Wiener Kunsthistorischen Museum; ebenfalls zu korrigieren wären die Anmerkungen 183 und 195. Wichtige Zusammenhänge sind übersehen: Kokoschkas Berührung mit dem Züricher DADA, die Rolle Hoelzels, die Bedeutung der Zeitschriften (Pan, Das Kunstblatt, Der Sturm); die Behauptung, der Orphismus sei von Kandinsky ausgegangen, bleibt ohne schlüssigen Beleg; die Züricher DADA-Gruppe steht ganz am Rande, „Deutschland — ein Wintermärchen" (Grosz) soll von Delaunay beeinflußt worden sein, der Konnex mit dem Futurismus kommt nicht zur Sprache. Einwände dieser Art fallen zum Teil in den subjektiven Entscheidungsraum, der jede Geschichtsdeutung färbt, dennoch muß man sie hervorheben, da sich an ihnen der Blickwinkel des Autors darlegen läßt: dieser ist gleichermaßen zu eng und zu weit. Zu eng, weil er bestimmte geistige Faktoren ausklammert (so etwa neben den angeführten die vorbereitende

Rolle der Kunsttheorie und des Jugendstils), zu weit, weil er an die beiden Hauptgruppen des Expressionismus (Brücke und Blauer Reiter) noch die Revolution und die Neue Sachlichkeit anschließt. Da die unabhängigen Expressionisten vor den Gruppen behandelt werden, sind sie dem Blickfeld des Lesers bereits entrückt, wenn von den zwanziger Jahren gesagt wird, diese hätten im Flachland des Neorealismus gestanden. Und Kokoschka? Und Hofer? Was Myers am besten gelingt, sind die überaus eindringlichen Interpretationen der einzelnen Künstler, doch hat man auch da manchmal den Eindruck, Zeuge kunsthistorischer Seminarübungen zu sein, wenn z. B. Noldes Abendmahl mit Leonardo verglichen und davon abgegrenzt wird. In anderen Fällen, wo wirkliche Zusammenhänge aufzuhellen wären — vgl. Beckmanns „Reise auf dem Fisch" und eine auffallend verwandte Radierung von Klinger (Singer 130) —, bleiben sie unerwähnt. Überhaupt erinnert die Behandlung erotischer Fragen ein wenig an die Zurückhaltung eines Lecturers vor einem Hörerkreis aus Frauenvereinen.

Wenn es ein amerikanisches Buch über den Expressionismus gibt, dessen Übersetzung einem deutschen Verlag zu empfehlen wäre, so ist es die fundamentale Arbeit von Peter Selz: German Expressionist Painting" (University of California Press, Berkeley 1957, $ 18,50). Das Buch gehört zu den besten Arbeiten über die Kunst des 20. Jahrhunderts, es überzeugt durch die klare Gliederung des weitverzweigten Stoffes, die Vielseitigkeit seiner Tatsacheninformationen und das Wissen um die geistesgeschichtlichen Wurzeln der expressionistischen Bewegung. Vorweggenommen seien die Abschnitte, mit denen Selz beweist, daß er sich nicht mit geprägten Geschichtsklischées begnügt, sondern vielmehr bestrebt ist, dem Gesamtbild des Expressionismus neues Dokumentationsmaterial zuzuführen: der erste Teil des Buches untersucht die Beziehungen kunsttheoretischer Gedankengebäude (z. B. Fiedler, Wölfflin, Riegl, Worringer) zum Expressionismus und umreißt an der Wiederentdeckung Grünewalds die neue Einstellung zur künstlerischen Leistung. (Merkwürdigerweise wurde Dvořák unter den Kunsthistorikern des Expressionismus vergessen.) Mit scharfem Blick hat Selz ein späteres Kapitel den Zusammenhängen zwischen Jugendstil und Expressionismus gewidmet und aus dem Vergleich manche neue Einsicht geschöpft. Besonders verdienstvoll scheint mir der Umstand, daß er die „Expressionistischen Strömungen in Wien" (Secession, Klimt, Schiele, Kokoschka) einer ausführlichen Betrachtung unterzieht und damit dieses allzu oft übergangene Kapitel wohl erstmals in den Koordinaten der mitteleuropäischen Ausdruckskunst unterbringt. Ebenfalls auf neuen Geschichtsparzellen steht der letzte Abschnitt des Buches. Er behandelt die allgemeine Situation bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges: die innerkünstlerischen Polemiken (Beckmann-Marc, Corinth, Vinnens Protest deutscher Künstler), das wachsende Interesse der Museumsdirektoren, die Anfänge der kunstkritischen Schildträger und schließlich — in ausführlicher Analyse — die großen Ausstellungssynthesen dieser Jahre (Sonderbundausstellung 1912; erster deutscher Herbstsalon 1913). „Der Sturm" wird in einem eigenen Kapitel behandelt. Es war ein guter Einfall, unter dem Titel „Reisen in exotische Länder" die Ad-fontes-Exkursionen von Nolde, Pechstein, Klee und Macke zusammenzufassen. Allein die Tatsache, daß „Brücke" und „Blauer Reiter" nur ein Drittel der 300 Textseiten einnehmen, läßt erkennen, wie breit die kunst- und geistesgeschichtliche Anlage dieses Werkes ist. Breit und doch konzentriert, was die zeitliche Erstreckung anlangt: das Jahr 1914 liefert den Schlußstrich, was nachher kommt, wird nur summarisch dargestellt.

Selz hat ein Lesebuch geschrieben, der Text ist reichlich mit Anmerkungen durchsetzt, oft verbirgt der Autor — nach der Art Rewalds — sein Urteil im Zitat einer zeitgenössischen Autorität. Das hat den Vorzug, daß man jederzeit spürt, welcher Resonanz die Kunstwerke gegenüberstanden — somit ergeben sich überaus aufschlußreiche zeitgeschichtliche Pointen —, doch manchmal reduziert dieses Verfahren den Autor zum Referenten und Kompilator. Freilich kann man diesen Einwand auch umkehren und in seiner Gründlichkeit eines der wertvollsten Momente des Buches sehen. Jedenfalls stellt es eine außerordentliche Leistung der Zusammenschau dar, zudem eine wichtige Dokumentationsquelle, die man besonders im Hinblick auf die genaue Analyse der großen Vorkriegsausstellungen (deren Kataloge heute Raritäten sind) als unentbehrlich bezeichnen muß. Von den 180 Tafeln sind 38 farbig, allerdings oft von mangelhafter Qualität. Vielleicht ist der Buchhandel im Augenblick bereits expressionistisch gesättigt, dennoch sollte man die Übersetzung dieses bedeutenden Buches ins Auge fassen.

Werner Hofmann

Gerhardt Rodenwaldt: **Akropolis.** Fünfte verbesserte Auflage. Aufgenommen von Walter Hege. 104 Tafeln. 18 Textabbildungen und 62 Seiten Text. Deutscher Kunstverlag München 1956.

Reinhard Lullies: **Griechische Plastik.** Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. Aufnahmen von Max Hirmer. 92 Seiten Text und 264 Tafeln. Hirmer Verlag München 1956.

Keine der wissenschaftlichen Disziplinen ist so sehr auf die Zusammenarbeit mit der Fotografie angewiesen, wie gerade die Kunstwissenschaft. Wohl bedient sie sich des erklärenden, analysierenden und bestimmenden Wortes, um den Sinn und den Gehalt eines Kunstwerkes zu erschließen. Aber zum Wort muß die Abbildung treten, ohne die jede Interpretation illusorisch wird, und zwar die das Kunstwerk in seinen Proportionen und Dimensionen getreu wiedergebende Abbildung. In der langen Reihe der Bemühungen, dieses enge — und gewissermaßen auf Gedeih und Verderb abgestimmte — Verhältnis zu einer für beide Teile fruchtbaren Arbeitsbeziehung zu gestalten, ist in erster Linie der Name Walter Heges zu nennen. Von ihm rühren in dem Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg die ersten Versuche her, ein Kunstwerk, sei es eine Statue oder ein Bauwerk im gesamten wie im einzelnen fotografisch zu erschließen. Versuche, die dann in der Zusammenarbeit mit W. Pinder die vorbildlichen Bildbände über die großen salischen und staufischen Dome als ein eindrucksvolles und zukunftweisendes Ergebnis zeitigten. Noch enger gestaltete sich das Arbeitsverhältnis, als W. Hege, von Gerhart Rodenwaldt angeleitet und gleichsam überwacht, Denkmäler der antiken Kunst durchfotografierte. Jede technische Einzelheit bei den Aufnahmen war vorher mit W. Hege genau durchgesprochen worden, Beleuchtung, Distanz, Brennweite des Objektivs und Blickwinkel in zahllosen Probeaufnahmen auf die überzeugendste Lösung hin durchexerziert worden. Das schöne Resultat der drei bekannten Bildbände „Akropolis" (1931), „Griechische Tempel" und „Olympia" (1936) rechtfertigte diese Bemühungen, zeigte aber auch gleichzeitig, bis zu welchem subtilen Grade künstlerischer Einfühlung die wissenschaftliche Fotografie dank der engen Zusammenarbeit von Kunstwissenschaft und Fotografierkunst entwickelt werden konnte. So wird man es nach dem unvermittelten, vor

Jahresfrist erfolgten Tode von W. Hege sicher lebhaft begrüßen, wenn das erste Werk dieser Serie, das 1931 erschienene Akropolisbuch kürzlich in der fünften Auflage herauskam. War doch gerade mit diesem Buch seinerzeit der entscheidende erste Schritt unternommen worden, antike Bauwerke vor dem Hintergrund ihrer geschichtlichen Landschaft in unverfälschten Aufnahmen vorzulegen. Das Ergebnis kann überwältigend genannt werden, da es zum ersten Male möglich war, in der Technik des Flachdrucks, des Fotoklischees, alle Skalen und Töne griechischen Lichtes wiederzugeben, von der silbernen, gleissenden Helle eines Marmorblocks bis zum tiefen Schwarz der Schlagschatten. Die Bauten waren in wirkungsvollen Fernansichten als einheitliche Raumkörper erfaßt worden, deren bautechnisches oder künstlerisches Beiwerk, wie Triglyphen-Metopenfries, Giebelstatuen und Bauornamentik zahlreiche Detailaufnahmen in einer Nahsicht zeigten, wie sie dem Betrachter vor dem Bau verschlossen ist.

Das neuaufgelegte Buch unterscheidet sich von den früheren Auflagen durch mehrere neu zugefügte Tafeln, die teilweise aus dem großen Schatz der bisher noch nicht veröffentlichten Aufnahmen Heges stammen, zum Teil aber auch eigens neu angefertigte Fotos bringen. Ebenfalls sind einige Textabbildungen neu, darunter die barocken Rötelzeichnungen des Flamen J. J. Carrey von 1674, der die Parthenongiebel noch vor der verhängnisvollen Explosion von 1687 unversehrt und im einstigen Verband gesehen und gezeichnet hat. Warum aber diese so hochwichtigen Blätter lediglich als „alte Skizzen" bezeichnet werden, ist nicht ganz erfindlich.

Der im gleichen Jahr vom M. Hirmer-Verlag herausgegebene stattliche Bildband „Griechische Plastik' sei hier angeschlossen, da er sich nach Planung, Gliederung und Ausstattung würdig in die großen von W. Hege herausgearbeiteten Leitlinien wissenschaftlicher Fotografie von Kunstwerken einreiht. Wie die anderen vorangegangenen Bildbände des Hirmer-Verlages ist er auch in enger Zusammenarbeit zwischen Fotografierkunst und Kunstwissenschaft erarbeitet worden und zeugt in seiner dokumentarisch vorbildlichen Fassung von der eindrucksvollen und zielbewußten Arbeit dieses Verlages. Gewidmet ist das Buch einem der Hauptzweige antiker Kunst: der griechischen Plastik. In 264 zum Teil ganzseitigen Tafeln wird der großartige Ablauf plastischen Schaffens von den ersten Anfängen im siebten Jh. v. Chr. bis zum Ausgang des Hellenismus in einem geschlossenen Abriß dargelegt, dem der gewissenhaft verfaßte und wohltuend klar geschriebene Begleittext von R. Lullies durchaus wissenschaftlichen Rang verleiht. Die große Anzahl der Tafeln hatte es ermöglicht, daß neben den bekannten Hauptwerken zahlreiche andere, weniger gut oder kaum bekannte Bildnisse abgebildet werden konnten, was für die archaische, vornehmlich aber für die hellenistische Epoche Bereicherung und Abrundung des Gesamtbildes bedeutete. Die Hauptwerke des archaischen klassischen Jahrhunderts sind in vielen eigens neu angefertigten Aufnahmen gezeigt, wobei oftmals ein Bildnis in seinen Vorder- wie Seitenansichten erfaßt ist. Da dabei manche Statuette im gleichen Format wie eine Großplastik abgebildet wurde, hätte sich eine Maßangabe bei der Beschriftung sehr empfohlen. Freilich nicht alle Tafeln erreichen die gleiche künstlerische und technisch-qualitative Höhe, in der die Mehrzahl der Abbildungen rangiert. Manche überflüssige und leicht vermeidbare Übereckansicht, gerade bei archaischer Plastik (Taf. 52, 55, 85, 93), manche scheinbar unvermeidlichen, schwarzen Bildhintergründe (Taf. 32 r. 93, 238/9, 254/5) trüben das Vorstellungsbild einer kräftigen, kubisch-räumlich konzipierten Plastik, deren Existenz einst ganz in das offene und strahlende griechische Licht hineingestellt war. Von der farblichen Wirkung dieser Bildwerke zeugen einige Farbtafeln. Sie können wie alle Versuche, griechische Plastik im indirekten Museumslicht auf ihre Farbwirkung hin zu erfassen, nur als Versuche gelten, zumal lediglich bei der Terrakottagruppe von Zeus und Ganymed in Olympia der einstige originale Farbauftrag wiedergegeben ist und die Abbildungen der Großbronzen entweder die meergrüne Verwitterungspatina beim Delphischen Wagenlenker oder den der modernen elektrolytischen Reinigung verdankten goldbraunen Bronzeton der Statuen im Athener Nationalmuseum zeigen. Dennoch sei dieser erste Versuch dankbar begrüßt, da gerade die Farbaufnahmen in der Verbindung von plastisch-räumlicher wie farblich-graphischer Wirkung eine lebendige Anschauung von der ungebrochenen Existenz, von der Gegenwart griechischer Plastik geben.

E.

W. Braun-Feldweg: **Gestaltete Umwelt.** 1956, Rembrandt-Verlag, Berlin.

Auf 64 Textseiten, mit 130 Abbildungen und 12 Farbtafeln bietet dieser Band einen eindrucksvollen Überblick über moderne Gestaltung von Haus, Raum und Werkformen. Er will das vermitteln, was der Amerikaner „industrial design" nennt, also schöne Form in der Alltagsumgebung. Dazu sind aus Handwerk und Industrie besonders anschauliche Beispiele gewählt. Die Werkakademien und Werkkunstschulen der Bundesrepublik geben viele Anregungen, der Rat für Formgestaltung wirkt in derselben Linie. In den meisten einschlägigen Geschäften findet man „gute Form" bis jetzt leider nur selten. Hier kann das vorliegende Buch ein nützlicher Wegweiser sein.

fhs

Henri Perruchot: **Vincent van Gogh.** Eine Biographie. Bechtle-Verlag, Esslingen.

Es ist dem Franzosen Henri Perruchot gelungen, ein Buch zu schreiben, das neue Erkenntnisse vermittelt. Er hat nach gewissenhaftem Studium aller Quellen und nach Reisen auf den Spuren Vincent van Goghs eine wahrheitsgetreue und vollständige Lebenschronik des Meisters geschrieben. Es kam ihm dabei nicht auf eine neue Deutung seines Werkes an, sondern auf eine Schilderung des Menschen und seiner Schicksale.

Fritz Monfort hat die Biographie gut übersetzt.

Dr. W. B.

Jan Lauts: **Meisterwerke der staatlichen Kunsthalle Karlsruhe**
Dr. Hans Peters Verlag, Honnef/Rhein. 168 Seiten, 131 Abbildungen. 42,— DM.

Der Verlag setzt seine Publikationsreihe über den Bestand öffentlicher Sammlungen (Düsseldorf, Stuttgart) mit der Karlsruher Kunsthalle fort, die auf das „Mahlerey-Cabinet" des Zähringerhauses zurückgeht und außer Proben des italienischen Mittelalters und des französischen Impressionismus einen weitreichenden Überblick gewährt, zumal über die deutsche Malerei im 15., 16. und 19. Jahrhundert. Der Leiter der Halle, Dr. Jan Lauts, gibt eine prägnante kulturgeschichtliche Rückschau: wie das expansive Selbstgefühl barocker Fürsten den Kunsterwerb bestimmte, wie der Pauschalkauf die Galerie zeitweise mit Drittrangigem belastete, wie die Markt- und Preispolitik sich auch in Karlsruhe spiegelte. Man erfährt von der schwierigen Einholung des lange verkannten, heute bedeutendsten Werkes, der „Kreuzigung" Grünewalds (bei einer Verschickung nach USA fast gleichrangig mit einem Porträt Wilhelms II. versichert!), von der zufälligen Rettung des in die Reichskanzlei beorderten Feuerbachschen „Gastmahls des Plato". Dr. Martin, dem vorletzten Hausherrn, ist es zu danken, daß auch die neuere Zeit stärkeren Eingang fand: Nolde, Beckmann, Klee u. a. mit jeweils erstklassigen Stücken. Ein gewissenhaft zusammengestellter Katalog erhöht den Wert des auch drucktechnisch brillanten Werkes.

gf.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Die Kunsthistorikerin Dr. Elisabeth Moses ist in San Francisco gestorben. Dr. Moses wurde in Köln geboren, studierte in Bonn, München, Berlin und London und wurde vor allem als Mitglied der Jury auf vielen internationalen Kunstausstellungen bekannt. Vor ihrer Ernennung zum Kurator des De-Young-Museums im Jahre 1934 arbeitete sie am Kölner Museum.

Der Schriftsteller, Literatur- und Kulturkritiker Paul Fechter ist im Januar in Berlin im Alter von 77 Jahren gestorben. Er veröffentlichte 1914 eine der frühesten Studien über den Expressionismus und leitete einen Band über Zeichnungen von Barlach ein, dessen Verkauf die Nazis verhinderten.

Personalia

Den Förderpreis für Kunst der Stadt Nürnberg 1957 erhielt der Maler Egon Eppich, Mitglied der Künstlergruppe „Der Kreis".

Unter den Preisträgern der „Biennale der Abstrakten Kunst", Bordeaux, befinden sich der deutschgebürtige Francis Bott und der Österreicher Fritz Hundertwasser.

Die Staatl. Akademie der bildenden Künste Stuttgart hat die Inhaber von vier Firmen der Stadt, Walter Krais von der Hoffmannschen Buchdruckerei, Paul Rieger von der Firma Staehle & Friedel, Max Burk von der Graphischen Kunstanstalt Schreiber und Carl Keidel von der Buchdruckerei Scheufele, in Würdigung ihrer Verdienste um das graphische Gewerbe und ihrer fördernden Hilfe für den Nachwuchs zu Ehrenmitgliedern ernannt. np.

Aus dem Förderpreis des „Großen Kunstpreises von Nordrhein-Westfalen, mit dem alljährlich bewährte Nachwuchskünstler ausgezeichnet werden sollen, erhielten je 3000 DM der Maler Gerhard Hoehme, Düsseldorf, und der Bildhauer Theo Heiermann, Köln.

Der junge Krefelder Maler Herbert Zangs wurde von der Benjamin-Franklin-Stiftung für den Entwurf eines Sgraffitos für die Außenwand des Auditoriums der Berliner Kongreßhalle mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Den zweiten Preis erhielt der Maler K. R. H. Sonderborg. Zangs, dem erst kürzlich ein Stipendium vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie zugesprochen wurde, war zusammen mit acht anderen deutschen Künstlern zur Teilnahme am Wettbewerb zur Gestaltung der Außenwand des Auditoriums aufgefordert worden.

Mit dem Rubens-Preis der Stadt Siegen (10 000 DM) ist Hans Hartung ausgezeichnet worden. Hartung stammt aus Dresden, lebt aber seit vielen Jahren in Paris. Der Preis wird am 28. Juni, dem Geburtstag des in Siegen geborenen Rubens, überreicht werden.

Rolf Nesch ist vom Hamburger Senat mit dem Lichtwark-Preis (10 000 DM) ausgezeichnet worden. Der Maler und Grafiker lebt gegenwärtig in Norwegen. UP

Den Preis der Stadt Mailand in Höhe von 1 Million Lire empfing Giacomo Manzù. Im vorigen Jahre war der Bildhauer mit dem unteilbaren Preis für Skulptur der römischen Quadriennale ausgezeichnet worden (2 Millionen Lire). Die Große Goldmedaille der Stadt Mailand für einen italienischen Handwerker erhielt der Keramiker Fausto Melotti. Außerdem wurden vier Stipendien von je 500 000 Lire jungen Künstlern zuerkannt. np.

Allgemeines

Eine Corinth-Ausstellung mit 75 Gemälden veranstalten die Berliner Museen vom 18. Januar bis zum 3. März im Schloß Charlottenburg. Corinth ist vor hundert Jahren, am 21. Juli 1858, in Tapiau, Ostpreußen, geboren.

In der Orangerie zu Paris soll um den 15. April eine Ausstellung von etwa hundert ausgewählten Meisterwerken japanischer Malerei und Plastik eröffnet werden. Die Ausstellungsstücke, die japanischen Museen und privatem Besitz entstammen, umfassen die Zeit vom 7. bis 20. Jahrhundert. Die Schau wird sechs Wochen geöffnet sein und geht dann weiter nach London. np.

Ewald Mataré hat seine Arbeiten an einem Portal für den Salzburger Dom beendet. Der nach einem Gipsmodell angefertigte Bronzeguß soll zur 450-Jahrfeier im Juni in Salzburg fertiggestellt sein.

Zum 400jährigen Gedächtnis des Todes Karls V. im September 1958 wird in Madrid eine große Ausstellung vorbereitet, die ein Bild der Epoche des Kaisers geben soll. np.

Das Kunsthaus Zürich hofft, den neuen Flügel des Museums im Frühling als Auftakt zu den Junifestspielen eröffnen zu können. Dabei soll die Sammlung Bührle zur Ausstellung kommen, der zur besonderen Ehrung des verstorbenen Sammlers und Stifters des Neubaus eine Festschrift gewidmet werden soll. Die Schrift wird Beiträge prominenter Persönlichkeiten des in- und ausländischen Kulturlebens enthalten, ferner eine wissenschaftlich-kritische Würdigung der ausgestellten Werke, die in 16 bis 20 farbigen Tafeln und etwa 100 schwarz-weißen Wiedergaben vorgeführt werden.

Das Rubens-Gemälde „Juno und Argus" ist nach seiner schwierigen Restaurierung — es hatte bei der Auslagerung Schäden erlitten — wieder in das Kölner Wallraf-Richartz-Museum zurückgekehrt.

Eine Ausstellung amerikanischer Architektur der Gegenwart ist in Bukarest eröffnet worden. Die Ausstellung, in der Fotos und Pläne von 81 Bauwerken gezeigt werden, ist vom Museum für moderne Kunst in New York vorbereitet worden. Sie wurde schon in Polen gezeigt und soll wahrscheinlich auch nach Ungarn gehen.

Die IV. internationale Jugend-Kunst-Ausstellung „Biennale dei Giovani" wird in Görz (Gorizia) in den Sälen des Palazzo Attems vom 16. März bis 27. April stattfinden. Auskünfte über Teilnahmebedingungen erteilt die „Associazione Giovani Italia", Gorizia (Italien). Via Armando Diaz 17.

Pablo Picasso arbeitet zur Zeit an 40 Fresken für das neue UNESCO-Gebäude in Paris. Für die Kirche von Mézières will Picasso 80 Fenster bemalen.

Marc Chagall hat sich bereit erklärt, für das Frankfurter Große Haus ein Bild im Format 2×4 m mit Motiven aus dem Theaterleben zu malen. Der Frankfurter Kulturdezernent konnte den Maler für diese Arbeit nicht zuletzt mit dem Hinweis gewinnen, daß Frankfurt Jahrhunderte hindurch ein Zentrum jüdischer Kaufleute gewesen ist. Chagall arbeitet z. Zt. an einem Bild für die Metropolitan Opera in New York und an einem Kirchenfenster für die Kathedrale in Metz.

Gegen die Aufführung des Veit-Harlan-Films „Anders als du und ich" hat auch der „Deutsche Künstlerbund 1950", Berlin, im Namen zahlreicher Persönlichkeiten des kulturellen Lebens bei der Filmselbstkontrolle, den Kultusministern der Länder und anderen zuständigen Stellen Protest erhoben. In der Begründung heißt es, daß der Film in verallgemeinernder Form durch bewußte Irreführung des Publikums die abstrakte Kunst diffamiert und ihre Künstler als entartet hinstellt. Der Protest ist unterschrieben von Malern, Bildhauern, Kunstkritikern, Kunsthistorikern, Galeriedirektoren, Schriftstellern und anderen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens.

Unter dem Titel „Die Kunst des 21. Jahrhunderts" (L'Art du XXIe Siècle) findet anläßlich der Brüsseler Weltausstellung im Juli und August in der wallonischen Industriestadt Charleroi eine Ausstellung von 350 ungegenständlichen Kunstwerken statt, die aus der extremsten Avantgarde folgender Länder ausgewählt werden: Belgien, Westdeutschland, Frankreich, Holland, Italien, Jugoslawien, Luxemburg, Polen, Schweiz. Die Vorbereitungen für die Ausstellung trifft ein internationales Komité. Es setzt sich aus folgenden Persönlichkeiten zusammen, die für die Auswahl in den verschiedenen europäischen Ländern verantwortlich sind: R. Rousseau, J. P. Wilhelm für Deutschland, R. Déroudille für Frankreich, Hammacher für Holland, A. Parisot für Italien und J. Fritzsimmons für die Schweiz.



30 Bilder Winston Churchills, eine Auswahl aus insgesamt etwa 500 Bildern, die Churchill malte, wurde soeben in Kansas City eröffnet. Die Ausstellung, die von Präsident Eisenhower angeregt sein soll, ist eine Geste anglo-amerikanischer Freundschaft. Sie wird in 12 Städten Amerikas für je 3 Wochen gezeigt werden.

Die sowjetzonen-amtliche Zeitung „Neues Deutschland" bemerkte zu einer Ausstellung des Malers Heinz Trökes in Halle: „Wenn in der DDR einem der exponiertesten Vertreter der Verfallskunst die Tore zur Ausstellung geöffnet werden, muß man fragen, ob es im Bereich der realistischen Kunst nicht genügend Interessantes gibt, das den Ansprüchen der Besucher der Galerie Henning in Halle genügen könnte. Das Schielen nach der westlichen Kultur in einer Zeit, wo die kulturelle Überlegenheit der sozialistischen Welt schon mit Händen zu greifen ist, steht einem Kunstunternehmen schlecht an, das sich des Schutzes und der Unterstützung der DDR erfreut." 1955 noch hatte der Kultusminister der DDR an die westdeutschen Kultusminister „konkrete Vorschläge für sofortige Maßnahmen zur Erhaltung der einheitlichen deutschen Kultur" gemacht und als Punkt zwölf gefordert: „Gegenseitige Beteiligung der deutschen Künstler und Kunsthandwerker an Ausstellungen und künstlerischen Wettbewerben".

In der Dorfkirche in Sulzbach (Taunus) hat der Darmstädter Kirchenmaler Kienzle spätgotische Wandmalereien (Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung Christi und das Bild eines Apostels) entdeckt.

Nach dem Beispiel der Kestner-Gesellschaft, Hannover, wurde die vor zwei Jahren in Baden-Baden gegründete „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" („Erwin-Heinrich-Gesellschaft"), die rund 200 Mitglieder umfaßt, auf eine neue Grundlage gestellt und erweitert, um mehr als bisher die Aufgaben eines modernen Kunstvereins und die Förderung junger Künstler wahrnehmen zu können. Zum Präsidenten wurde Dr. Leopold Zahn, Baden-Baden, gewählt, zum Vorstand: Konsul Prof. Philipp Möhring, Baden-Baden, Dr. Otto Schrag, Karlsruhe, Fritz Borsi, Offenburg, Franz Wesel, Baden-Baden, Klaus J. Fischer, Baden-Baden. Zum Geschäftsführer wurde Dr. Dietrich Mahlow bestellt.

Ausstellungen

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 18. 1. bis 16. 2. „Gustav Klimt und Egon Schiele, Aquarelle und Zeichnungen". 22. 2.—23. 3. „Willi Müller-Hufschmid. Ölbilder und Federzeichnungen".

Berlin
Staatl. Museum: Bis 3. 3. „Lovis Corinth".
Haus am Waldsee: Bis 16. 2. „Junge italienische Plastik".

Berlin-Tempelhof
Galerie Meta Nierendorf, Manfred-von-Richthofen-Str. 4: 20. 1.—13. 3. „Erich Heckel".

Braunschweig
Städt. Museum: Februar „Herbert Leupin, Plakate"

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 8. 2. bis 25. 2. „Verkaufs-Ausstellung".

Darmstadt
Kunsthalle: Bis 10. 2. „Leistungsschau der Werkkunstschule".
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: 26. 1. bis 13. 4. „Der gute Einfall".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 12. 1. bis 9. 2. „Farbige Grafik 1957".

Düsseldorf
Hetjens-Museum, Ehrenhof 5: 19. 1.—2. 3. „Künstler der Keramik aus Japan".
Kunstkabinett Trojanski: Februar „Werner Luft, Grafik".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Februar „Ernst Weilers".
Kunsthalle, Alleestr.: 17. 1.—16. 2. „Jahresausstellung Gruppe 53, Malerei, Plastik, Grafik".
Grafisches Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11 21. 1.—11. 2. „Gruppe 8, Grafik. Averbeck, Gerber, Greune, Schäfer".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum, Mühlheimer Str. 39: 18. 1.—16. 2. „Josef Hegenbarth". 22. 2.—23. 3. „Bildhauerzeichnungen des 20. Jahrhunderts".

Frankfurt
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 18. 1.—22. 2. „Katja Meirowsky, Ibiza, Ölbilder, Pastelle, Gouachen. Käte Möbius, Plastiken".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 23. 1. bis 18. 2. „Kurt Bartel".

Gelsenkirchen
Heimatmuseum, Horster Str. 5: 16. 2.—30. 3. „Heinrich Nauen, Walter Ophey, Otto Pankok, Malerei und Grafik".

Göttingen
Deutsches Theater: 1. 1.—15. 2. „Das Geviert, Malerei und Grafik".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Bis 16. 2. „Emil Schumacher, Josef Fassbender, Gemälde".

Hamburg
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 7. 1.—8. 2. „Lothar Quinte, Ölbilder".
Galerie Commeter: 20. 1.—28. 2. „Erich Heckel, Gemälde, Aquarelle".

Hameln
Der Kunstkreis Studio Neubau, Von-Dingelstedt-Str.: 2.—23. 2. „Künstler aus Dresden. Hegenbarth, Heuer, Röcke, Schmidt-Kirrstein u. a.".

Hannover
Galerie Koch, Theaterstr. 15: 4. 2.—28. 2. „Dr. Werner Luft, Hamburg".
Galerie für moderne Kunst, Georgplatz 10: Februar „Gerhard Hoehme".
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 7. 2. bis 16. 3. „Theo Eble, Walter Linck".

Heidelberg
Kunstverein: 18. 1.—23. 2. „Japanische Farbholzschnitte".
Das Graphische Kabinett Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 9. 2.—23. 2. „Erasmus von Jakimow, Aquarelle und Zeichnungen 1939—1944".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 12. 2.—10. 3. „Deutsche in Paris. Francis Bott, Max Ernst, Johnny Friedländer, Hans Hartung, Edgar Jené, Jean Leppien, Hans Reichel, Ferdinand Springer".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, am Rondellplatz: 10. 1. bis Mitte Februar „Fritz Ruoff, Malerei, Grafik, Plastik".
Kunsthalle: Bis 2. 2. „Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts 1957".
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 9. 2.—9. 3. „Akademie der bildenden Künste Karlsruhe".

Kassel
Kunstverein, Ständeplatz 16: 12.1.—10.2. „2000 Jahre chinesische Malerei".

Köln
Kunstverein: 11. 1.—9. 2. „Kollektiv-Ausstellung Jean Paul Riopelle, Paris." 22. 2.—30. 3. „Hubert Berke, Köln, Kollektiv-Ausstellung zum 50. Geburtstag".

Krefeld
Haus Lange: Bis 2. 3. „Julio Gonzalez".
Kaiser-Wilhelm-Museum: Bis 2. 2. „Hendrick Goltzius — zum 400. Geburtstag". 1. 2.—23. 3. „Le Corbusier".

Mainz
Landeskunstschule: 7. 2.—28. 2. „Heinrich Steiner, Gemälde". Pfalzpreisträger für Malerei 1953.

Mannheim
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11—12: 18. 1.—10. 2. „Wilhelm Wegel, Bernd Pund".
Städt. Kunsthalle: 18. 1.—23. 2. „Paula Modersohn-Becker".
Kunstverein: 12. 1.—9. 2. „Max Kaus, Kollektiv-Ausstellung, Aquarelle, Gouache- und Temperabilder aus den Jahren 1950—1956".
Galerie Inge Ahlers, P 3, 8: 23. 1.—20. 2. „Rudolf Mauke, Gemälde. Hanspeter Fritz, Plastiken". März „Bernard Schultze". April „Die Generation von 1920".

M.-Gladbach
Städt. Museum: Februar/März „O. Pankok, Grafik". Februar „Kölner Kinder malen Karneval".

München
Galerie Günther Franke, Stuckvilla: Ab 11. Januar „Ida Kerkovius".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26, I: 9. 1. bis 19. 2. „Helmut Hoffmann, Malerei und Grafik".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 4. 2.—31. 3. „Karl Spitzweg".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: Januar/Februar „Serpan".
Italienisches Kulturinstitut: 31. 1.—15. 2. „Werbeplakate über künstlerische und landschaftliche Sehenswürdigkeiten Italiens".

Münster/Westf.
Landesmuseum, Domplatz 10: 9. 2.—9. 3. „Deutsche Zeichenkunst des 20. Jahrhunderts".

Offenbach
Klingspor-Museum, Ehrenhof 5: 14. 2. bis Mitte März „Schrift und freie Grafik Marcus Behmer".

Offenburg
Europahaus: 13. 1.—8. 2. „2×4 junge Künstler, Klaus Arnold, Kristin Bauer, Lore-Lina Schmidt, Emil Wachter, Peter Brüning, Paul Kamper, Armin Sandig und Herbert Zangs".

Oldenburg
Kunstverein: Bis 9. 2. „Käthe Kollwitz".

Osnabrück
Städt. Museum: 9. 2.—15. 3. „Venini-Orrefors-Glas-Ausstellung".

Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Poststr. 1: 9. 2. bis 2. 3. „F. H. Ernst Schneidler, ein Meister der Grafik".

Remscheid
Stadttheater: 1.—28. 2. „Ausstellung des Monats, Ewald Vetter".

Reutlingen
Spendhaus: 12. 1.—2. 2. „Farbige Grafik 1957". 9. 2. bis 2. 3. „Annemarie und Walter Hammer, Ulm, Gemälde und Grafik".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 10. 1.—9. 2. „Hans Werdehausen".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 8. 2.—8. 3. „L'Oeuvre Gravée und Farblithografien von Léger".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 12. 1.—23. 3. „Felsbilder der Vorzeit".

Stuttgart
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 2. 2.—16. 3. „Alexej von Jawlensky, Gemälde und Zeichnungen".
Kunsthaus Schaller: Bis 20. 2. „Karl Stirner, Gedächtnis-Ausstellung".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 6. 2.—2. 3. „Alexander Camaro".

Witten/Ruhr
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 19. 1.—16. 2. „Hans Platschek, Emil Schumacher, Fred Thieler, Ölgemälde, Gouachen".

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 16. 2.—15. 3. „Riopelle".
Kunstverein: Bis 9. 2. „Werkkunstschule Wuppertal".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 24. 1.—15. 2. „Gruppe Michel Ragon mit Sugai, Barré, Guitet".

Ausland

Basel
Kunsthalle: 25. 1.—2. 3. „Robert Jacobsen, Skulptur, Serge Poliakoff, Malerei".

Biel
Städt. Galerie, Neumarktplatz: 26. 1.—2. 3. „Paul Klee".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-museum, Bilderdijklaan 10: 12. 2. bis 23. 3. „Paul Citroen".

Paris
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Februar „Appel, Hosiasson, Serpan, Tàpies".
Galerie de France, 3, Faubourg St. Honoré: Februar „Bergman".
Galerie J. C. de Chaudun, 36, rue Mazarine: 29. 1. bis 15. 2. „Pierre Charbonnier".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter bd. Montparnasse: Februar „Nicolas de Staël. Zeichnungen".
Galerie Claude Bernard, 57, rue des Beaux-Arts: Februar/März „Skulpturen".
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: Februar „Baj".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1, II: Februar „Marc Chagall, 105 Radierungen zum Alten Testament".

Winterthur
Kunstmuseum: Bis 9. 3. „Ungegenständliche Malerei in der Schweiz".

Zürich
Kunstgewerbemuseum: Bis 9. 2. „Lucien Clergue".







Neues keramisches Wandbild im Bremer Hauptbahnhof

KUNST
UND
WERK

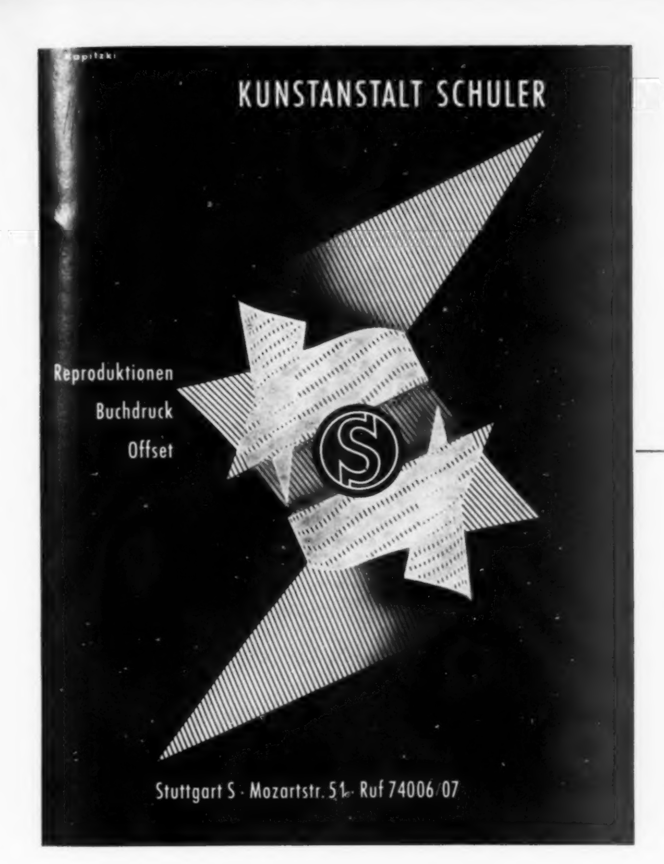
Kunst und Werbung

In der Halle des Bremer Hauptbahnhofs, über den Ausgängen zur Bahnseite und zur Gepäckabfertigung, entfaltet sich als Tryptichon in einer Breite von über zwanzig Metern die soeben fertiggestellte baukeramische Wandgestaltung, die Alexandre Noskoff, Brüssel, im Auftrage der größten europäischen Rauchtabakfabrik, BRINKMANN GmbH Bremen, schuf.
Der Inhalt der Felder liest sich nicht als Illustration zu einem Werbeslogan, sondern weckt gedankliche Vorstellungen, wendet sich an die Phantasie: Das Sonnensymbol über den Tabakländern der Alten Welt, über den Tabakarbeitern und dem griechischen Säulenkapitell, die südamerikanische Gottheit mit der bunten Federkrone und der blühenden Tabakpflanze. Als nachhaltigster Eindruck bleibt die den großen Flächen angemessene klare Komposition, bleibt die festlich-zurückhaltende Farbkraft des Materials, die sich nur sparsam in heiterem Scharlach, Zinnober und aufgesetztem Gold belebt. Es bleibt vor allem die sympathische Ein- und Unterordnung des Werbezweckes. Der neue Schmuck des Bremer Hauptbahnhofs darf darum als eine echte Kunstförderung, als eine begrüßenswerte Leistung bremischen Mäzenatentums angesehen werden, die dem Hause BRINKMANN zur Ehre gereicht und der Rolle des Tabaks in der bremischen Handelsgeschichte einst und jetzt würdig ist.

Die dritte Tapetenkollektion „Werkkunst Krefeld" ist das Ergebnis der Fortsetzung einer jahrelangen Zusammenarbeit zwischen der Rheinischen Tapetenfabrik Schleu & Hoffmann, Beuel/Rhein, und der Werkkunstschule Krefeld, Klasse Gerhard Kadow (Schüler von Paul Klee und Wassily Kandinsky). Unter gleichbleibender Leitung entstehen von immer neuen jungen Kunstschülern Entwürfe besonderer Eigenart im Stilempfinden unserer Zeit. Die Erkenntnis, daß alle Elemente eines Raumes, vor allem auch die Tapete, zurückhaltender Hintergrund für den im Raum lebenden Menschen sein soll, war auch bei der Entstehung und der Farbgebung der dritten Kollektion „Werkkunst Krefeld" bestimmend. Dennoch gibt diese Kollektion dem Raumgestalter zu lebendiger Betonung einzelner Raumabschnitte und Wände mannigfaltige Möglichkeiten.



Er-Te-Tapete „Cord"
Entwurf: Werkkunstschule Krefeld


KUNSTANSTALT SCHULER
Reproduktionen
Buchdruck
Offset
Stuttgart S · Mozartstr. 51 · Ruf 74006/07




NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H
KREFELD
Blumentalstraße 113



WELLA PFLEGT IHR HAAR!
WELLA